A propósito del estrellato

Juan Puelles López

Manuel Terrasa Rico, e.a.[1], analizando una canción de la cantautora Rosalía, definen el estrellato, siguiendo a Loy, e.a.[2], como un proceso por el cual un individuo es reconocido por sus cualidades o talento excepcional (Loy et al., 2018). Según estos autores, podemos trazar la genealogía del estrellato en las figuras de los héroes míticos, los deportistas sobresalientes, los políticos, los actores de teatro y, a partir de 1930, los integrantes del llamado 'star-system' de Hollywood. Todos estos personajes públicos funcionan como modelos de conducta que suplen una necesidad afectivo-mítica del pueblo, esto es, "… *se erigen como espejos de los valores dominantes de un tiempo*"*. En el ámbito hispano-hablante hallamos un vacío rotundo en torno a la investigación del estrellato y la cultura 'celebrity'. Esta carencia investigativa es sintomático de cómo, a pesar del innegable carácter polisémico y ramificado del estrellato como fenómeno social*, aún hallamos una tendencia a la desconfianza en el entorno académico respecto al estudio de fenómenos eminentemente populares y masivos tales como el estrellato. Desde la banal simulación de la realidad fijada por el concepto de 'sociedad del espectáculo'[3], pasando por la crítica a la industria cultural y la cultura de masas de la primera Escuela de Frankfurt*, nos en-

---

[1] TERRASSA, M., BLANCO AFONSO, J. y GARBISU BUENO, M., 2021, "El estrellato como mitología de la era digital: hiperculturalidad y 'El mal querer', de Rosalía", en *Icono 14*, vol. 19, Nº 1

[2] LOY, S., RICKWOOD, J., y BENNETT, S., 2018, *Popular music, stars and* stardom, Australian National University Press

* Nos imaginamos que los autores se refieren básicamente a los valores de carácter estético ; no creemos que la vida privada del 'artista' en cuestión sea de interés para nadie, excepto para ese individuo en sí en cuanto tal persona normal y corriente y para los aficionados y aficionadas -que siempre los hay y las hay, y más de las que pensamos por lo que parece- al cotilleo de las denominadas 'revistas del corazón', quienes no forman precisamente parte, a nuestro parecer, en nuestro caso en concreto entendemos por mundo cultural. [vid. BUSQUET-DURÁN, J., 2012, "El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica". *Revista de Estudios de Juventud*, Nº 96, pp. 13-29]

* Aquí habría que matizar, en nuestra humilde opinión, si ese 'estrellato' en cuestión, el mundo de los famosos y famosas ('celebrities') para resumir, constituye, en efecto, un fenómeno social, o más bien se trata, en definitiva, como nosotros siempre hemos pensado, de una lacra social, de un subproducto del consumismo desaforado que algunos, por lo que se ve, pretenden justificar desde el punto de vista académico. [vid. WOHLFEIL, M., PATTERSON, A. y GOULD, S. J., 2019, "The allure of celebrities: Unpacking their polysemic consumer appeal", EN *European Journal of Marketing,* vol. 53, Nº 10, pp. 2025-2053]

[3] DEBORD, G., 1967, *La société du spectacle*, París, Buchet-Chastel

* Estos autores se refieren indudablemente a la fase inicial de la citada Escuela de Frankfurt ; el libro que aquí se cita salió a la luz originalmente en 1944. La postura sobre estos mismos temas de Jürgen Habermas y otros componentes actuales de la misma institución (el Institut für Sozialwissenschaften de la Universi- dad de Frankfurt) es muy distinta a la aquí desplegada, y hasta opuesta en muchos casos. [vid. HORK-

contramos con que el culto a las 'celebrities', tal y como Chris Rojek observa, es condenable por "*... esclavitud, falsa conciencia, 'obra del Diablo'*" y es emparejado con "*… la trivialidad y superficialidad*"*. De tal forma, la música 'mainstream'* y sus presuntos 'artistas' se insertan en dinámicas que, en última instancia, son concebidas como una forma más de mercantilismo, factor que se ve acentuados por la proliferación de Internet como un no-lugar que aniquila la distancia y favorece las 'relaciones líquidas' descritas por Zygmunt Bauman[4]. En la actualidad, teóricos como el surcoreano Byung-Chul Han señalan que "*… lo que predomina hoy es una comunicación sin comunidad*"[5]. Según nuestra posición, en definitiva el denominado 'estrellato' (star-system) no es más que un mito de nuestro tiempo propiciado en virtud de razones mercantiles inconfesables por los propios estudios cinematográficos de Hollywood, e imitado hasta la saciedad por los demás géneros de la cultura de masas a partir de los movimientos contraculturales finales de la década de 1960*.

A lo largo de los últimos 70 años la sociedad de todo el planeta, y especialmente en los países capitalistas avanzados (Europa Occidental, Estados Unidos, Japón, Corea, etc.), ha experimentado una gran transformación, en parte debida al tremendo nivel de desarrollo que han alcanzado los medios de comunicación de masas. El comentarista norteamericano Daniel Bell, en un artículo escrito durante los primeros años del fenómeno (década de 1950), expone así su visión del mismo[6]: "*En el trabajo, en el colegio, en el barrio en que vivimos, en la profesión, en el ambiente social, cada uno de nosotros cono-*

HEIMER, M. y ADORNO, T., 1998, *Dialéctica del iluminismo*, Madrid, Trotta ; véase, además SOLARES, Bl., *La teoría de la acción comunicativa de Habermas: tres complejos temáticos*, Internet]

* Una apreciación a la que nos sumamos, dicho sea de paso. [vid. ROJEK, Ch., 2001, *Celebrity*, Londres, Reaktion Books, pg. 51]

* O sea, en español y para entendernos, la que está de moda. Los términos definitorios, cuya significación deberían en-tender todos, parecen más serios dichos en inglés, lo mismo que las canciones con letra intrascendente.

[4] NÚÑEZ-LADEVEZE, L. e IRISARRI, J. A., 2015, "Industria cultural y relaciones 'cara a cara' en las redes: la continuidad del cambio en España". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico,* vol. 21, Nº 1, pp. 471-490 ; HAN, B. C., 2018, *Hiperculturalidad*, Barcelona, Herder ; BAUMAN, Z., *Modernidad líquida,* Fondo de Cultura Económica, Internet

[5] HAN, B. C., 2020, *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder

* Nuestra tesis pretende que el concepto de 'estrella de cine' proviene de una traducción defectuosa a múltiples idiomas por todo el planeta del verbo inglés 'to star' en su acepción original de *actuar* -y no de 'estrellarse', ni nada parecido (en los títulos de crédito de las películas norteamericanas anteriores a la 2ª Guerra Mundial para detallar el nombre de los intérpretes se utiliza la palabra starring, que tras el conflicto se sustituyó por 'cast'). El termino 'star' (o sea, actor o actriz, personaje famoso, sinónimo de 'celebrity') se tradujo equivocadamente haciendo uso de la otra acepción del mismo término polisémico anglosajón, es decir, la de 'estrella' (*star*, un sustantivo).

[6] BELL, Daniel, 1969, "Modernidad y sociedad de masas: variedad de experiencias culturales", en VARIOS, La industria de la cultura, Madrid, Alberto Corazón, pp. 17-18

ce centenares, si no millares, de personas ; y con la multiplicación de los medios de comunicación de masas, la ampliación de la vida política y los nue-vos conocimientos geográficos, la enorme publicidad dedicada a los exponentes del mun-do del espectáculo y a los personajes públicos, el número de personas de cuya existencia estamos al corriente está representado por una pendiente curva exponencial". En opinión de este autor, el principal efecto que se nota de esta transformación es la redefinición del término 'cultura', que de su original acepción de refinamiento intelectual y moral ha pasa-do a significar los códigos de conducta de un grupo o de un pueblo. También ha cambiado de un tiempo a esta parte significado del término 'sociedad', el cual ya no se refiere a un grupo de personas de buena cuna y maneras refinadas, sino que ha llegado a comprender a todos los individuos que constituyen una particular unidad social. La igualdad, por tanto, constituye la característica determinante de la sociedad de masas. Todo este proceso, como indica Bell, ha sido posible merced a la aparición de la producción y el consumo de masas, y a la consiguiente nivelación de los estilos de vida, una elevación de grado que, desde luego, conlleva el problema de "*... quién se ha convertido en el árbitro del gusto, en guía de la cultura*". Y no hay que ser ningún lince para descubrir que la susodicha función mediadora es desarrollada por los medios de comunicación de masas: las películas, la televisión, la publicidad, etc., que se han convertido por arte de birlibirloque en los nue-vos mentores de la conducta. Bell lo expresa como sigue: "*Los nuevos artífices del gusto enseñan a los individuos el estilo de vestimenta, de decoración, de construcción, el gusto por el arte, los vinos que vale la pena coleccionar, los quesos que hay que comprar, en suma el estilo de vida adecuado a su hueva función de clase media*".

Otro crítico norteamericano algo anterior (década de 1940), Dwight MacDo-nald, hace una matización por su parte a todo esto que venimos diciendo. Desde su óptica anarquista no es tan optimista como Bell y opina lo siguiente (subrayado nuestro)[7]: "*Durante casi dos siglos la cultura occidental ha representado en realidad dos culturas, la de tipo tradicional, a la que definiremos como Alta Cultura, reflejada en los libros de texto, y la narrativa, fabricada para el mercado. Esta última puede ser definida como Masscult, desde el momento en que no se trata verdaderamente de cultura. El Masscult es una parodia de la Alta Cultura ... Y la enorme producción de los nuevos medios de comunicación como la televisión, la radio y el cinematógrafo es casi enteramente Masscult*". Para MacDonald, este fenómeno del 'Masscult' es "*... un hecho nuevo en la historia*". Y no

[7] MacDONALD, Dw., 1969, "Masscult y Midcult", en VARIOS, *La industria de la cultura*, op. cit., pg. 6

sólo por su baja calidad: "*El Masscult es malo de una manera nueva: no tiene siquiera la posibilidad teórica de ser bueno. Hasta el siglo XVIII, el mal arte era de la misma naturaleza que el buen arte, se producía para el mismo público y aceptaba los mismos modelos, La diferencia consistía únicamente en el talento individual. Pero Masscult es algo muy diferente: no es sencillamente un arte fracasado, es no-arte. Es, sin más, anti-arte*". A este respecto hay una cita bastante 'ad hoc' del escritor y cineasta francés André Malraux (de 'Arte, arte popular e ilusión popular', 1951), que MacDonald utiliza:

> "Existe una narrativa de masas, pero no un Stendhal de las masas ; hay una música destinada a las masas, pero no hay ningún Bach, o Beethoven, por mucho que se diga ... Si existe un solo término ... es porque hubo un tiempo en que la distinción entre las dos cosas no tenía significado. Entonces los instrumentos tocaban verdadera música, porque no existía otra".

La principal diferencia entre ambos conceptos de cultura reside, según MacDonald, en que el Masscult "... *no ofrece a sus clientes una catarsis emocional ni tampoco una experiencia estética, porque estas cosas requieren un esfuerzo. La cadena de producción muele un producto uniforme cuyo humilde objeto no es ni siquiera la diversión, pues también ésta presupone vida y, por lo tanto, esfuerzo, sino que es simplemente la distracción. ... Y no da nada a cambio*". Porque la tendencia de la moderna sociedad industrial consiste precisamente, como hemos venido diciendo y MacDonald recalca, en transformar al individuo en un 'hombre de masa', es decir, en "... *una gran cantidad de personas incapaces de expresar sus cualidades humanas porque no están ligadas unas a otras ni como individuos ni como miembros de una comunidad*". A lo único que se sienten ligados casi todos es a ciertos factores personales, abstractos, cristalizantes: un partido de fútbol, una liquidación, un linchamiento, un partido político, un programa de televisión, etc. De esos medios de comunicación de masas a que tanto Bell como MacDonald se refieren es la televisión, con gran diferencia, el más poderoso agente aglutinador de la nueva cultura de masas. Bell, en 1958, nos hablaba de motivos de inquietud al respecto, por las siguientes dos causas[8]:

a) El hecho de que una parte del tiempo televisivo se gastase en comedias insípidas y soporíferas, o en estereotipadas historias de violencia (lo que conduciría a una corrupción irremediable del gusto nacional)

[8] BELL, op. cit., pp. 23-24

b) Por primera vez los EE.UU., aunque burdamente y con cierta perplejidad, reclamaban el 'leadership' moral del mundo.

Bell opone a estos motivos preocupantes otras características que a él le parecen sumamente positivas:

- Aburguesamiento de la clase obrera
- Expansión de los barrios residenciales suburbanos
- Incremento del beneficio
- Nueva abundancia.

Para Bell, lo que él contempla como 'carácter democratizador de la sociedad de masas' estriba en que "... *ésta, al mismo tiempo que incorpora a la sociedad a las grandes masas, crea mayor diversidad y variedad, y una aguda red de experiencias, a medida que un número creciente de aspectos del mundo se pone al alcance del hombre común*". Se trata, más que nada, de una cultura visual, ya que:

a) El mundo moderno es un mundo ciudadano, y la vida en las grandes ciudades ofrece a la gente una rica gama de ocasiones de ver y de querer ver las cosas (en lugar de leerlas o de oírlas.

b) Naturaleza del mundo contemporáneo, con su sed de acción (en lugar de contemplación, como antiguamente), su búsqueda de novedades y su avidez de sensaciones.

Todo este proceso, teniendo en cuenta que la sociedad "... *espera que la cultura se pague por sí sola, en vez de estar subvencionada, ...*", conlleva un obvio problema de 'marketing' concretizado en dos aspectos:

- Los productos culturales (películas, espectáculos teatrales y de televisión), a diferencia de los bienes industriales, no se pueden automatizar fácilmente.
    - Consecuencia: Los costos de producción suben más que en cualquier otro sector.
- Los productores, con vistas a las ganancias, intentan llegar a un mercado lo más amplio posible.
    - Consecuencia: Se tiende a encontrar el mínimo común denominador en el ámbito de los entretenimientos que se ofrecen a la gran masa.

Este aspecto mercantil del problema constituye, no obstante, según el mencionado MacDonald[9], la parte más perniciosa de todo el asunto. Es cierto, en efecto, que los técnicos del Masscult toman como norma humana a "*... esta monstruosidad colectiva, a 'las masas', al 'público'*", pero al hacerlo lo degradan, "*... tratándole como un objeto al que hay que manejar con la misma falta de respeto con que los estudiantes de medicina diseccionan un cadáver, y al mismo tiempo lo adulan y secundan sus gustos e ideas tomandolo como patrón de la realidad (en las encuestas) o del arte*". Según Bell, no obstante esas acusaciones -que él a todas vistas no comparte- son básicamente las siguientes:

a) No se estimula bastante la actividad creativa.

b) La obra seria, especialmente la del pasado, ha sido desnaturalizada (en ciertas revistas, por ejemplo, se publica la reproducción de un cuadro famoso al lado de la fotografía de una 'starlet' cinematográfica)

c) Ahora las obras mediocres son aclamadas como arte serio, porque parecen difíciles, aunque no lo sean ni al nivel de las intenciones ni al de los temas y del estilo.

d) La mayor parte del material de la televisión y de las revistas de masas es barato, vulgar, amoral, degradante e incita a la violencia: "*No sólo estimula en el público, en especial en los jóvenes, la violencia y la inmoralidad, sino que le condiciona para que acepte, como un estado de hecho en nuestra sociedad, el comportamiento criminal*".

Bell no le da mucha importancia a etas críticas, que para él no son más que un síntoma de lo que ya destacaba José de Ortega y Gasset en su famoso libro de ensayos 'La rebelión de las masas', es decir, que la sociedad de masas "*... representa la pérdida de autoridad de una élite cualificada, consecuencia del hundimiento de los estudios humanistas, hundimiento que, a su vez, se debió al progreso de la ciencia*"[10], y que la socióloga Hannah Arendt expresa de manera análoga al afirmar que "*... la sociedad –aquella unidad relativamente homogénea de personas educadas y cultas- había tratado siempre a la cultura como una mercancía, y había comprado, permutándola, ciertos valores sonbistas*"[11]. La opinión de MacDonald a este respecto es –ya lo hemos apuntado- completamente opuesta a la que acabamos de comentar ; él insiste en el extremo de que los medios manipulan a la audiencia, y esa manipulación equivale para él, a fin de cuentas, a educa-

[9] MacDONALD, op. cit., pp. 75-76
[10] ORTEGA y GASSET, J., 2010, *La rebelión de las masas*, México, La Guillotina
[11] ROIZ, J., 2002, *La teoría política de Hannah Arendt*, Barcelona, Institut de Ciències Polítiques

ción. Con esto el susodicho autor se sitúa claramente (aunque sólo en lo que concierne a la educación informal*) entre los partidarios de la 'teoría de la reproducción', enunciada por Bourdieu & Passeron con referencia a la 'educación formal'*. Para MacDonald, como hemos podido ver, los medios de comunicación de masas están en alguna medida mediatizados por un poder arbitrario (v.gr., el del beneficio empresarial), y sus mensajes, según esta regla de tres, constituyen una violencia simbólica, pues imponen un modelo cultural determinado: el Masscult, para expresarlo en términos del mencionado MacDonald. Una postura parecida es la que sustenta Herbert I. Schiller cuando afirma que dichos medios informan al público, a través de la publicidad y de los programas de entretenimiento, acerca de "... *los modelos sociales que son indispensables para aliviar la presión insopor-*

∗ La educación informal (en inglés *informal education*) es un término genérico que engloba, designa, o señala, a la educación recibida fuera de las instituciones educativas tradicionales. Este concepto se refiere a las varias formas de educación alternativa, como son:

- La desescolarización y educación en el hogar (aprendiendo en forma natural y espontánea, a través de experimentos personales, juegos informales o reglamentarios, actividades familiares y educación familiar, pero que no forman parte de ningún currículo de estudios ni generan ningún diploma o atestación específica)
- Autodidacticismo (autoaprendizaje, estudios por cuenta propia)
- Trabajo juvenil

Los educadores informales (remunerados o no remunerados) trabajan con muchas clases diferentes de individuos y de grupos, tanto a través de planes sociales y comunitarios como a través de instituciones de bien público, fundaciones, instituciones de beneficencia, etc. La educación informal de hecho también se produce a través de los medios masivos de comunicación (televisión, radiodifusión, cine, revistas, periódicos, internet), así como a través de otros canales (zoológicos, museos, bibliotecas, centros sociales, ludotecas, actividades extraescolares). En el ámbito de la política educativa se distingue frecuentemente entre aprendizaje (o educación) formal, informal, y no formal. La diferencia entre estas categorías, y especialmente entre las dos últimas (informal y no formal), no siempre es nítida, y se presta a confusión, pero si nos remontamos hasta el origen de la distinción es posible comprender mejor esta cuestión. A finales de los años sesenta del siglo XX se empezó a hablar en el ámbito internacional de una crisis de las políticas educativas, haciendo referencia a los problemas económicos y políticos que encontraban muchos países para mejorar y ampliar sus sistemas tradicionales de enseñanza (educación formal). Se creía que esos sistemas tradicionales no estaban logrando adaptarse a los rápidos cambios socio-económicos que se estaban produciendo en muchas regiones del mundo. Diez años más tarde diversas organizaciones internacionales de desarrollo empezaron a distinguir entre educación formal, no-formal e informal, nueva categorización que venía a añadirse a otras ya existentes en el ámbito educativo. [vid. ZORZI, M., 2019, *Educación informal: concepto, características y ejemplos*, Lifeder]

* Estos autores y sus seguidores se basan en dos postulados, que caracterizan para ellos cualquier tipo de educación desde un punto vista formal:

1. *Todo poder de violencia simbólica, es decir, todo poder que logra imponer significados e imponerlos como legítimos disimulando las relaciones de fuerza en las que se basa su fuerza, agrega su propia fuerza, es decir, una fuerza específicamente simbólica, a estas relaciones de fuerza.*

2. *Toda acción pedagógica es objetivamente una violencia simbólica en cuanto impone, a través de un poder arbitrario, una arbitrariedad cultural.*

[vid. BOURDIEU, P. y PASSERON, J.-Cl., 1979, *La reproducción,*, Barcelona, Laia, pp. 44-45]

table ejercida sobre las empresas comerciales"[12]. Y Chomsky & Herman abundan en este mismo punto de vista diciendo[13]:

> "En este libro hemos esbozado un modelo de propaganda y lo hemos aplicado a la actuación de los medios de comunicación de los Estados Unidos. El empeño refleja nuestra creencia, basada en muchos años de estudio de los medios de comunicación y su forma de operar, de que éstos sirven para movilizar el apoyo a favor de los intereses especiales que dominan la actividad estatal y privada ; creemos también que sus opciones, énfasis y omisiones pueden entenderse mejor, y en ocasiones con una claridad y penetración sorprendentes, si las analizamos en estos términos".

MacDonald añade[14]: "*Siempre que un Señor y Dueño del Masscult es censurado por la baja calidad de su producción, automáticamente responde: 'Pero es lo que el público quiere, ¿qué puedo hacer yo?* "". Esto, en su opinión, viene a significar:

1. En la medida en que el público lo quiere, el propio público ha sido condicionado por dicha producción, al menos dentro de ciertos límites.

2. Los esfuerzos del Señor y Dueño del Masscult han tomado tal dirección porque:

   a) También él lo quiere (No hay que infravalorar la ignorancia y la vulgaridad de editores, productores cinematográficos, dirigentes de la radio y la televisión, etc.)

   b) La tecnología de la producción de diversiones de masas impone un es-quema simplista, repetitivo, de modo que sea más fácil decir que es el pú-blico quien lo quiere que decir la verdad (O sea, que el público ve que se lo ofrecen y por eso lo quiere).

En opinión de MacDonald, en efecto, el llamado 'hombre de masa' no es más que un constructo teórico, una especie de ideal para algunos, de momento inalcanzable. El cree, como ya hemos visto, que no pudo existir una cultura de masas mientras no existieron las masas tal como hoy las entendemos, o sea, como el resultado del desarraigo, por parte de la Revolución Industrial*, de las gentes de las comunidades agrícolas y su apiña-

[12] SCHILLER, H.I., 1976*, Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, Barcelona, Gustavo Gili, pg. 11
[13] CHOMSKY, Noam, y HERMAN, Edward S., 1990*, Los guardianes de la libertad*, Barcelona, Crítica, pg. 11
[14] MacDONALD, op. cit., pp. 76-77

* MacDonald se refiere aquí en realidad a la 1ª Revolución Industrial (hubo tres más posteriormente, ya en el siglo XX), el proceso de transformación económica, social y tecnológica que se inició en la segunda mitad del siglo XVIII en Gran Bretaña y que se extendió unas décadas después a gran parte de Europa Occidental y la América Anglosajona, y que concluyó entre 1820 y 1840. Durante este periodo se vivió el mayor conjunto de transformaciones económicas, tecnológicas y sociales de la historia de la humanidad desde

miento en las ciudades que crecieron en torno a las fábricas. En ese sentido, y dentro de ciertos límites, el Masscult es una continuación del Arte Popular, pero con más diferencias que semejanzas: el segundo era una especie de institución del pueblo, mientras que el primero no es más que el resultado de un montaje comercial y publicitario. El Masscult, según este autor, constituye en definitiva "*... una fuerza revolucionario, que rompe las antiguas barreras de clase, de tradición y de gusto, disolviendo toda distinción cultural*". Y concluye este razonamiento diciendo:

> "El Masscult es algo muy, muy democrático: rechaza la discriminación contra o entre cualquier cosa o cualquier persona. Todo es agua para su molino, y de él sale finalmente molido. ... Hoy en día, en los EE.UU., las exigencias del público –que se ha transmutado, partiendo de un restringido grupo de conocedores, en un vasto grupo de ignorantes- se han convertido en los criterios principales del éxito".

Todo este esquema es sintetizado por Lazarsfeld & Merton en la siguiente relación de las funciones sociales que tradicionalmente se otorgan a los medios de comunicación de masas[15]:

a) Función de concesión de 'status: A las cuestiones públicas, a las personas, a las organizaciones y a los movimientos sociales.

b) Imposición de normas sociales: Los medios pueden dar el impulso inicial a la acción social organizada, revelando las condiciones que están en desacuerdo con la moralidad pública y poniendo al desnudo ante el público anormalidades bastante conocidas ; por lo general esta revelación exige en alguna medida una acción pública contra lo que era tolerado en privado.

c) Disfunción narcotizadora: La amplia gama de comunicaciones puede suscitar –frente a los problemas de la sociedad- un interés sólo superficial, y esta superficialidad enmascara a menudo la apatía de las masas ; la constante exposición a la corriente informativa sirve entonces para narcotizar, en vez de para revitalizar, al lector o al oyente medio.

Todos estos puntos abundan en la idea general, sustentada por MacDonald y otros y subsidiaria de la ya mencionada 'teoría de la reproducción', de que los medios de comu-

---

el Neolítico. La Revolución Industrial marca un punto de inflexión en la historia, pues modificó e influyó en todos los aspectos de la vida cotidiana de la época de una u otra manera. La producción tanto agrícola como de la naciente industria se multiplicó a la vez que disminuía el tiempo de elaboración. A partir de 1800 la riqueza y la renta per cápita se multiplicó como no lo había hecho nunca en la historia. [vid. SELVA BELÉN, V. y LÓPEZ, Fr., *Revolución industrial*, Internet]

[15] LAZARSFELD, Paul F., y MERTON, Robert K., 1969, "Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada", en VARIOS, *la industria de la cultura*

nicación de masas contribuyen al mantenimiento del sistema social y económico vigente, al estar mantenidos por grandes consorcios de empresas comerciales e industriales que indudablemente defienden sus intereses. Sin embargo, Lazarsfed & Merton se preguntan lo siguiente[16]: *"¿Cuál es la posición histórica de este nivel notoriamente bajo del gusto popular? ¿Se trata quizá de los míseros restos de standards notablemente más elevados antaño, de una aparición relativamente nueva en el mundo de los valores, en gran parte privada de relación con los standards más altos de los que se pretende que es una decadencia, o bien de un miserable substitutivo que bloquea el camino del desarrollo de standards superiores y de la expresión de elevados fines estéticos?*" Por lo visto, el espectacular aumento de la educación en las últimas décadas sólo ha servido para que muchas personas* adquiriesen lo que se podría denominar un 'alfabetismo formal', es decir, "... *una capacidad de leer, de aferrar significados crudos y superficiales y una consiguiente incapacidad para comprender plenamente lo que leen*". Esta circunstancia le plantea a estos autores un nuevo interrogante*:

> *¿Es verdad que los responsables de los medios de comunicación de masas comercializados se han dejado atrapar en una situación en la que no pueden elevar radicalmente el nivel de sus productos, sean cuales sean sus preferencias personales?*

Lazarsfeld & Merton tratan de contestar a su pregunta con las siguientes palabras: "*Es posible que los standards de formas de arte producidas por un pequeño grupo de talentos creadores, para un público reducido y selectivo, no puedan ser aplica-dos a formas de arte producidas para el gran público por una industria gigantesca*". Estos autores pretenden haber demostrado experimentalmenteque el público de masas ha presentado una resistencia profunda a los experimentos esporádicos, y por lo tanto, inconcluyentes, para elevar el nivel de los 'standards' (podría hablarse, más bien, de un rechazo sistemático de las mejoras de nivel por parte de aquellos a quienes se suponía que iba a beneficiar la reforma) [17]. En consecuencia, es muy probable que las soluciones que se proponen para

[16] Ibid., pg. 260

* No todas, claro ; siempre hay excepciones, afortunadamente.

* El planteamiento nos parece, desde luego, interesante, puesto que propone la posibilidad de que la posición tan derrotista defendida por MacDonald y sus congéneres de la 'teoría de la reproducción' no sea tan evidente como a primera vista parece.

[17] Ibid. Pg. 263

estos problemas broten de la fe, en vez del conocimiento, lo que demuestra que el asunto es más complicado de lo que se supuso en un principio:

> *Algunas investigaciones han demostrado, por ejemplo, que los programas radiofónicos de música clásica tienden a conservar, en vez de crear, el interés hacia este género de música, y que si nacen nuevos intereses son predominantemente superficiales.*

Según Lazarsfeld & Merton, las condiciones que algunos proponen, y que ellos evidentemente no comparten, para un empleo eficaz de los medios de comunicación de masas con vistas a promocionar objetivos sociales (relaciones sociales no diseminadoras, reformas escolares, actitudes positivas hacia la organización sindical de los trabajadores, etc.) serían las siguientes:

a) Monopolización (cuando falta la contrapropaganda)

- Totalitarismo
- Propaganda comercializada (los medios crean ídolos populares)

b) Canalización de los valores básicos, en vez de su subversión

- La publicidad se dirige naturalmente hacia la canalización de esquemas de comportamiento y de actitudes preexistentes ; en muy raras ocasiones intenta instigar nuevas actitudes, o crear esquemas de comportamiento significativamente nuevos.

c) Integración mediante constructos cara a cara

- Los investigadores han acabado por rechazar el punto de vista según el cual la propaganda de masas crea o mantiene un movimiento, en sí y por sí.

Lazarsfeld & Merton piensan que tales medidas drásticas no son necesarias en absoluto, y, además el efecto presuntamente negativo al que se refieren otros autores no lo es tal según ellos, ya que "*... se limita, de ordinario, a cuestiones sociales periféricas y los medios no revelan el grado de poder social que comúnmente se les atribuye*". Es decir, que lo que actúa a favor del mantenimiento de la estructura social y cultural existente, en lugar de a favor de su subversión*, son las propias condiciones que favorecen la máxi-

* Lo cual, bien mirado, sería absurdo: ¿cómo iba ese supuesto 'sistema', caso de haberlo, a utilizar los medios de los que dispone para animar a la audiencia a actuar en contra de sí mismo?

ma eficacia de los medios de comunicación de masas. Resumiendo, resulta que se-gún parece el sistema socio-económico se mantiene a sí mismo, le guste o no le guste a los autores de ciertas tendencias, y no necesita del auxilio de los medios para esta finalidad. Katz, Blumler & Gurevitch[18], tras hacer un somero repaso a toda la investigación sobre medios de comunicación de masas, observan que ésta ha fijado por lo general su atención en los efectos a corto plazo. Ese punto de vista es erróneo según estos autores ; para ellos, "*... el estudio de los efectos a corto plazo no tendría mucha prioridad, aunque tuviera también su sitio. En general se cargaría el acento en el medio en cuanto institución cultural, con sus propias funciones sociales y psicológicas, y, quizás, con sus efectos a largo plazo*". Con una teoría sobre los usos de los medios se tiene mayor probabilidad, según Katz e.a., de comprender sus efectos. Comparado con los clásicos estudios sobre efectos, el enfoque de 'usos y gratificaciones' toma como punto de vista al consumidor de los medios más que a los mensajes de éstos, y explora su conducta comunicativa en función de su experiencia directa con los medios. Contempla a los miembros del público como usuarios activos del contenido de los mismos, más que como pasivamente influidos por ellos. No presume, en consecuencia, una relación directa entre mensajes y efectos, sino que postula que la utilización de los mensajes por parte de la audiencia actúa como variable directamente a los comentaristas sobre 'cultura popular' (v.gr., los referidos 'teóricos de la reproduccion' e ideólogos afines, concretamente que estudian, como se ha visto, una supuesta manipulación de la audiencia por parte de supuestos intereses ocultos que se supone están detrás de los medios) ; estos señores, según ellos, actúan de una manera un tanto dogmática, ya que:

a) Suponen que el carácter de la atracción de la audiencia puede ser identificado con una lectura cercana y sensible de sólo el contenido.

   - Deberían insistir, por el contrario, en montar estudios directos sobre las atracciones del público, independientemente del análisis de los contenidos, o en confluencia respecto al mismo.
   -

b) Dan por supuesto que la producción de los medios genera una poderosa demanda de las mismas cualidades que luego satisface.

   - Deberían examinar los orígenes de las necesidades del público en las disposiciones psicológicas y en los papeles sociales, más que en los rasgos de la organización o contenido de los medios informativos.

[18] KATZ, El., BLUMLER, J.G., y GUREVITCH, M., 1985, "Usos y gratificaciones de la comunicación de masas", en VARIOS, Sociología de la comunicación de masas, II, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 128 ss.

c) Proyectan una visión esencialmente crítica de la dependencia que el público tienen respecto a la comunicación masiva.

- Deberían sospechar que una plena comprensión de lo que hay detrás de la conducta del público neutralizará, al menos parcialmente, la crítica que típicamente se le formula desde grupos elitistas.

Según Katz e.a., el estudio del uso de los medios de comunicación de masas adolece en la actualidad de la ausencia de una teoría relevante sobre las necesidades sociales y psicológicas. Sin embargo, más que un catálogo de dichas necesidades, lo que se echa en falta es ".. *una acumulación de grupos de necesidades, una clasificación de distintos niveles de la necesidad y una especificación de las hipótesis que vinculan necesidades particulares con gratificaciones particulares de los medios*". En ese sentido, los estudios han revelado que las gratificaciones del público pueden derivarse de tres fuentes distintas como mínimo:

- El contenido de los medios
- La exposición ante ellos per se
- El contexto social que tipifica la situación de exposición ante medios diferentes.

Cada uno de los medios, por su parte, ofrece una combinación singular de tres características:

- Contenido característico
- Atributos típicos (Letra impresa vs. modos de transmisión ; representación icónica vs. representación simbólica ; lectura vs. modos auditivos o audiovisuales de recepción)
- Situaciones típicas de exposición (En el hogar o fuera de él ; sólo o acompañado ; con control sobre los aspectos temporales de la exposición o con la carencia de tal control)

La pregunta que se plantea es, pues, la siguiente:

¿Qué tipo de combinaciones de atributos puede lograr que diferentes medios sean más o menos adecuados para la satisfacción de necesidades diferentes?

Según estos autores, por tanto, las necesidades vinculadas con los medios pueden deberse a factores sociales, en cualquiera de las cinco formas siguientes, que han sido abordadas por distintas investigaciones:

1. La situación social produce tensiones y conflictos, que llevan a presionar su alivio mediante el consumo de medios masivos[19].

2. La situación social crea una conciencia de problemas que exigen atención, y es posible buscar una información sobre ellos en los medios[20].

3. La situación social ofrece oportunidades empobrecidas dentro de la vida real para satisfacer ciertas necesidades, las cuales son orientadas entonces hacia los medios masivos para un servicio complementario, suplementario o sustitutivo[21].

4. La situación social hace surgir ciertos valores, cuya afirmación y refuerzo son facilitados por el consumo de materiales adecuados en los medios[22].

5. La situación social aporta un campo de expectativas entre los contactos sociales del individuo, acompañados de familiaridad con ciertos materiales de los medios, los que deben entonces ser examinados a fin de mantener la integración con grupos sociales bien considerados[23].

Katz, e.a., publicaron el estudio que hemos descrito en 1974. Entonces la tendencia de 'usos y gratificaciones' estaba, como ellos mismos reconocen, en mantillas ; sin embargo, el futuro se les mostraba halagüeño, a tenor de las siguientes declaraciones:

> "Aunque la situación actual es confusa, también puede ser exagerada. Aunque cada fuente (sea o no de los medios) pueda ser multifuncional, cabe que la gama de funciones a las que sirve quede aún circunscrita. Existen asimismo posibilidades no explotadas de variación en las cantidades de personas a quienes atraen las diferentes funciones y en la notabilidad de tales atracciones. Una mejor comprensión de las regularidades y límites de la relación entre las necesidades y las fuentes de sus gratificaciones deberá esperar hasta una perfilación de las diversas necesidades servidas por las diferentes formas del contenido asequible, más

[19] KATZ, M. y FOULKES, D., 1962, "On the Use oft he Mass Media as ‚Escape'. Clarification of a Concept", en *The Public Opinion Quarterly*, Nº 26, pp. 377-88
[20] EDELSTEIN, Al., 1973, "New Variables for Cross Cultural Study", en GERBNER, G., ed., *Mass Media Politics and Changing Culture*, New York, John Wiley & Sons, pp. 207-22
[21] ROSENGREN, K.Er. y WINDAHL, Sw., 1977, „Mass Media Use: Causes and Effects", en *Communications*, vol. 3, Nº 3, pp. 336 ss.
[22] DEMBO, R., 1972, "Gratifications Found in Media by English Teenage Boys", en *Journalism and Mass Communication Quarterly*, Internet
[23] ALKIN, J., 1972, *The Social Media*, Internet

> amplia que cuanto haya aportado hasta la fecha cualquier investigador en este campo"*.

Umberto Eco, por su parte, se formula el siguiente interrogante (engarzando así con la postura más arriba descrita de Lazarsfeld & Merton): ¿El público perjudica a la televisión? [24] En lo que se refiere a las advertencias apocalípticas (sic) de los teóricos de la cultura de masas anteriormente descritas, Eco manifiesta lo siguiente*:

> "La generación televidente ha sido la generación de mayo del 68, la de los grupúsculos, del repudio a la integración, de la ruptura con los padres, de la crisis de la familia, de la suspicacia contra el 'latin lover' y la aceptación de las minorías homosexuales, de los derechos de la mujer, de la cultura de clase opuesta a la cultura de las enciclopedias ilustradas. Si la tendencia es ésta, los próximos diez años de televisión deberían mover a la generación, y a la siguiente, a abrevar sus caballos en las pilas de agua bendita de San Pedro. Por tanto, nos preguntamos por qué proscribir *El último tango en París* cuando, según estas evidencias, más bien habría que proscribir Telegiornale, Croniche italiane, ...".

Todo lo dicho en este párrafo demuestra, según Eco, "... *al menos dos cosas, una u otra según las preferencias y probablemente, las dos*":

1) Por sí sola, la televisión, junto con los otros medios de comunicación de masas, no contribuye a formar la manera de pensar de una generación, aunque esta generación haga la revolución utilizando consignas de estricta procedencia televisual.

2) Si la generación hace algo diferente de aquello a lo que la televisión parecía invitarla (aunque demostrando haber absorbido en abundancia sus formas expresivas y sus mecanismos pensantes), esto significa que ha leído la televisión diversamente de cómo la leían, por este orden, quienes la hacían, parte de quienes la consumían de otro modo, y la totalidad de los teóricos que la analizaban.

La interpretación semiótica que da Umberto Eco de esta evidencia es la siguiente[25]:

> "Existe, según las diversas situaciones socioculturales, una diversidad de códigos, o bien e reglas de competencia y de interpretación. Y el mensaje tiene una forma significante que puede ser llenada con diversos significados, puesto que existen diversos códigos que establecen diferentes reglas de correlación entre da-

---

* Hemos expuesto esta teoría de 'usos y gratificaciones' con tanto detalle porque nos parece que es la que más se acerca a la orientación general de este trabajo.

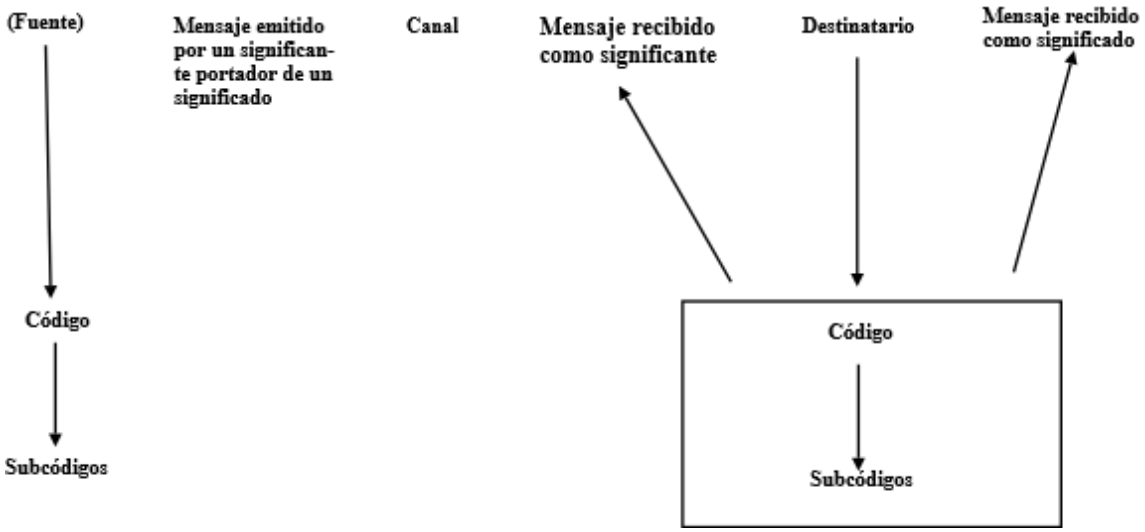
[24] ECO, Umberto, 1985, "¿El público perjudica a la televisión?", en VARIOS, *Sociología de la comunicación de masas*, op. cit., II, pp. 173 ss.

* Dando muestras, en nuestra opinión, de un gran sentido de la historia.

[25] Ibid., pp. 177-78

> tos significantes y datos significados, y toda vez que existen códigos de base aceptados por todos, hay diferencias en los subcódigos, para los cuales una misma palabra comprendida por todos en su significado denotativo más difuso, puede connotar para unos una cosa y para los otros otra".

En definitiva, lo que se pretende dar a entender con este párrafo es que, mientras el emisor organiza el mensaje televisado sobre la base de un código propio, coincidente con el de la cultura dominante, los destinatarios los llenaban de significados aberrantes según sus particulares códigos culturales. La representación gráfica de este fenómeno que propone Eco es una elaboración a partir del esquema clásico de la comunicación[26]:



Según Carlos Barbáchano[27], el número de espectadores de las salas de proyección cinematográfica no ha hecho más que aumentar desde los inicios del 7º Arte, sobre todo durante las primeras décadas de existencia de este medio de comunicación: desde constituir un espectáculo para snobs durante los primeros años y de ir poco a poco suscitando la curiosidad de las audiencias, el cine acabó a la larga convirtiéndose en una auténtica necesidad, primero del proletariado y más tarde también de la burguesía, y todos continúan atados a las películas, ya sea acudiendo a las salas, ya por medio de la televisión o el vídeo. El proceso comenzó hacia 1905 con la apertura de los 'nickelodeons' en Estados

[26] ECO, op. cit., pg. 195
[27] BARBÁCHANO, C., 1973, *El cine, arte e industria*, Barcelona, Salvat, pg. 22

Unidos y de sus equivalentes en otros países*. El nickelodeon fue el primer tipo de espacio de exposición interior dedicado a proyectar películas. La denominación surgió a partir de 'nickel', el nombre de la moneda de cinco centavos de dólar que costaba la entrada, y la antigua palabra griega 'odeion', un teatro con techo. Las primeras películas se mostraron en máquinas 'peepshow' o se proyectaron en teatros de vodevil como otra forma de actos en vivo. Los Nickelodeons alteraron de forma drástica las prácticas de exhibición de cine y las costumbres de ocio de un amplio sector de la opinión pública americana. A pesar de que se caracterizaron por actuaciones continuas de una selección de cortometrajes, añadieron atracciones, como las canciones ilustradas. Considerados inicialmente como de mala reputación y peligrosos por algunos grupos cívicos y agencias municipales, los 'nickelodeons', mal ventilados y con asientos de madera duros, se anticuaron conforme las películas más largas se hicieron comunes, y se construyeron salas de cine más grandes y más cómodamente amuebladas, una tendencia que culminó en los lujosos 'palacios de cine' de la década de 1920. Ya desde los comienzos se comenzaron a realizar análisis psicológicos sobre la relación film-espectador, siendo uno de los primeros el de Vachel Ramsay[28]. El mismo fue precedido por el trabajo de Hugo Münsterberg 'The Photoplay. A Psychological Study', del año 1916, donde se afirmaba, preanunciando futuras interpretaciones, que el significado cinematográfico es el resultado de la actividad mental que el espectador desarrolla durante la proyección cinematográfica al ser sometido a toda suerte de reacciones por la maquinaria que el cine moviliza[29]. Al decir de J. Aumont y M. Marie, desde 1965, partiendo del estructuralismo, se sugirió que se estudiara tanto el film como un lenguaje. Muy pronto, por influencia del desarrollo de otras ciencias sociales (por ejemplo, la lectura althusseriana de la teoría marxista acerca de la ideología[30]), "… *estos enfoques semiolingüísticos del cine y de los films fueron dejando de lado un aspecto esencial del funcionamiento fílmico, a saber los efectos subjetivos que se ejercen en y mediante el lenguaje (cualquier lenguaje)*". Se procedió, en consecuencia, sobre todo a partir

* El Parque Recreativo de Santa Cruz de Tenerife, cerrado hace ya bastantes años, sin ir más lejos, fue originalmente una de esas instalaciones populares de tipo ferial con cinematógrafo incluido a que refiere Barbáchano. En sus dependencias se estrenó, simultáneamente con el Teatro Leal, de San Cristóbal de La Laguna, el primer largometraje de ficción realizado en Canarias y por canarios: *El ladrón de guantes blancos* (1926), de José González Rivero y Romualdo García de Paredes. [vid. MERRITT, R., 2002, "The Nickelodeon Theatre (1905-1914): Building an Audience for the Movies", en HARK, In.R., ed., *Exhibition. the Film Reader*, New York, Routledge, pp. 21-30 ; ver asimismo VILAS, P. 2019, *Un viaje por la industria del cine canario (I)*, Internet ; DIERCKX, Is., 2000, *Cine canario … un espacio abierto*, Ateneo de La Laguna]

[28] RAMSAY, V., 1922, *The Art of the Motion Picture*, New York, MacMillan

[29] MÜNSTERBERG, Hugo, 1916, *The Photoplay. A Psychological Study*, Proyecto Gutenberg. Internet

[30] ALTHUSSER, L., 1988, *Ideologías y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión

de finales de la década de 1980, a introducir en el semioanálisis del cine una teoría del sujeto, y entre todos los planteamientos teóricos posibles en ese sentido destacó el psicoanálisis en su versión lacaniana, debido, según estos analistas, a una serie de razones[31]:

- El psicoanálisis freudolacaniano se interesa por la producción de sentido en su relación con el sujeto parlante y pensante.

- Se interesa por la cuestión de la mirada y del espectáculo (así, los lacanianos Octave Mannoni, André Green y Jean-Louis Baudry, por ejemplo, se refieren concretamente al teatro y al cine en sus respectivos estudios[32]).

- La teoría de la ideología de Althusser y sus alumnos se desarrolló mediante la integración de ciertos elementos de la teoría lacaniana.

- La teoría lacaniana del sujeto se basa explícitamente en modelos lingüísticos. En su artículo 'Freud y Lacan' intenta Althusser hacer un panegírico de la obra de Jacques Lacan y de su labor en pro de una revitalización del psicoanálisis[33].

Según Althusser, el psicoanálisis ha sido objeto de una explotación ideológica sistematica por parte de la ciencia oficial, manipulada al servicio de la ideología domi-nante. El psicoanálisis, durante mucho tiempo aislado del resto de las ciencias y negado él mismo como ciencia, fue por fin aceptado y asimilado por esa ideología dominante, cayendo en un psicologismo, biologismo y sociologismo y perdiendo su propio objeto como ciencia autónoma. Por eso, dice Althusser, es por lo que Lacan intentó regresar a las fuentes del psicoanálisis, volver a Freud e intentar recuperarlo en su justo valor*. La utilización del psicoanálisis más o menos vulgarizado en el análisis cinematográfico contempla dos tipos de trabajos, según Aumont y Marie[34]:

a) Los 'biopsicoanálisis', que leen la obra de un autor en su relación con lo que se podría llamar un diagnóstico sobre este mismo autor en tanto neurótico (por ejemplo. el estudio biográfico de Donald Spoto sobre Alfred Hitchcock[35])

b) Las lecturas 'psicoanalíticas' de films, en las cuales se trata de caracterizar a este o aquel personaje como representante de tal o cual neurosis:

---

[31] AUMONT, J., y MARIE, M., 1990, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, pp. 226-27

[32] BAUDRY, J.-L., 1974-75, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", en *Film Quarterly*, vol. 28, No 2

[33] ALTHUSSER, L., 1996, *Freud y Lacan*, México, Siglo XXI

* Algunos años después de que se publicara esta apreciación laudatoria de Althusser acerca de la labor psicoanalítica de Lacan, éste mismo se desdijo de su postura anterior y denunció razonadamente los aspectos criticables del psicoanálisis. [vid. LACAN, J., 1968, "El psicoanálisis: razón de un fracaso", en *Scilicet*, Nº 1, Paris, Seuil]

[34] AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 228-29

[35] SPOTO, Donald, 1984, *Alfred Hitchcock, el lado oscuro de un genio*, Barcelona, Ultramar

> "… esta tendencia a 'psicoanalizar' a los personajes es más bien confusa. Puede encontrársela, a menudo implícitamente, en innumerables críticas de films (si se considera la crítica de cine como un género en el cual reina, por lo general, la mayor confusión entre realidad y representación). Naturalmente, ciertos films, más que otros, propician y suscitan este tipo de comentario. Es el caso, sobre todo, de films cuyo argumento aborda directamente casos de enfermedad o de neurosis, como *De repente el último verano* o *Recuerda*, o de films que ponen en escena a criminales (a menudo considerados como neuróticos en la mayor parte de films 'noirs', por ejemplo: véase *El beso de la muerte* y a Richard Widmark como paradigmas)".

Aumont y Marie se refieren al análisis del propio texto fílmico de ciertas películas, contemplando más que nada la inserción del espectador como sujeto de dicho texto ('lógica del significante'). La base teórica general de dichos análisis se fundamenta en dos grandes ejes:

a) Teorización del 'dispositivo': Sea cual sea el film, el conjunto de condiciones de fabricación y visión del mismo asigna al sujeto espectador un cierto 'lugar', es decir, un conjunto de disposiciones psicológicas a priori con respecto al mismo.

b) Teorización de las marcas de la presencia del sujeto espectador en el texto fílmico, esencialmente a través de la noción de 'sutura'.

En el primer caso nos encontramos, antes que nada, con los conceptos clásicos freudianos de 'complejo de Edipo', 'castración' y 'bloqueo simbólico'. Con este último, y concretamente en relación al hecho cinematográfico, nos referimos a que el cine, por una parte, contiene, en efecto, las implicaciones disruptivas del lenguaje, pero a la vez produce narraciones que restauran el equilibrio y desembocan en la reconciliación. Así, por ejemplo, en el análisis de *Young Mr. Lincoln* ('El joven Lincoln, 1939), de John Ford, por parte de Cahiers du Cinéma, la ley, representada en la figura del protagonista se asocia simbólicamente al nombre del padre, de forma que "… *la aceptación de la ley del padre, último estadio del complejo de Edipo, supone a la vez el acceso a lo simbólico y una de las etapas del paso a la edad adulta. Este acceso se realiza al precio de una 'castración' simbólica*". En el caso del análisis que efectúa a partir de *North by Norhtwest* ('Con la muerte en los talones', 1959), de Alfred Hitchcock, Raymond Bellour[36] aplica conceptos similares a un personaje 'medio': "… *relación de dependencia amorosa con respecto a*

[36] BELLOUR, R., "Le blocage symbolique", en *Communications*, Nº 23, citado en AUMONT y MARIE, op. cit.

su madre, conflicto con el padre y finalmente aceptación de la ley del padre al precio de renunciar a la madre, y acceso a la edad adulta simbolizado en el abandono de la madre por otro objeto de deseo". También está la cuestión de las llamadas identificaciones secundarias, consistentes en la asimilación de pautas y modelos vistos en otras personas distintas del padre[37]. Según el psicoanálisis, se inicia en torno a los 4-5 años, pero continúa en la adolescencia, juventud y aún en la madurez, apareciendo una dinámica interminable que hace constante el deseo de enriquecer lo que ya se tiene. En este caso el espectador tiende a identificarse siempre con alguno de los personajes, ya sea el 'bueno' o el 'malo', o bien con las situaciones, o mejor, con los acontecimientos unitarios de cada situación[38]:

> "Si yo leo, por ejemplo, El sueño eterno, de Raymond Chandler, podría, mediante la descripción que proporciona, identificar ciertos rasgos del personaje de Philip Marlowe: su tendencia a la ironía o a la autoironía, evidente en ciertas réplicas de la novela, o, en otro nivel, las indicaciones que se dan sobre su afición al whisky, etc. … Si veo el film que se filmó a partir de ese libro (dejando aparte las numerosas transformaciones que experimentó el argumento), esas identificaciones subsistirán como principio, pero aparecerán otras características –las visuales- que las modificarán por completo o las precisarán …".

Marc Vernet formula la hipótesis de una cierta homología entre la situación del espectador y la del personaje del film, sobre todo cuando éste ocupa la posición de un narrador. Este analista ha planteado dicha homología a partir de dos figuras concretas: la mirada a la cámara y la voz en off. En el primer caso el espectador tiene la impresión de que el personaje mira directamente, desde la diégesis, al lugar de la sala en el que él se encuentra. "*De esta manera se alinean tres espacios distintos: el rodaje, el universo diegético y la sala de cine, justamente el efecto que desea producir la 'mirada a la cámara'*". Marc Vernet resume así la cadena que ata al actor con el espectador[39]:

Estrella→Metapersonaje→Personaje→Público diegético→Metapúblico→ Público real→Espectador

[37] AMADOR RODRÍGUEZ, Carlos A., 2006, "La figura paterna en la identificación primaria y secundaria de los hijos", en *Bioética*, Nº 13, Internet

[38] AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 237-38

[39] VERNET, M. 1983, "Le regard à la caméra", en *Iris*, Nº 2 ; 1985, "Figures de l'absence 2: la voix off", en *Iris*, Nº 5 ; 1986, "Le personnage de film", en *Iris*, Nº 7, citado por AUMONT y MARIE, op. cit. pp. 239- 41

> "Estructura en espejos que se reflejan unos a otros, estructura de piel de cebolla que no deja de recordar, en su funcionamiento, la situación que puede experimentar cualquier individuo, 'especialmente si se siente invadido por la nostalgia, cuando contempla con delectación a ese personaje que una vez fue, que una vez creyó ser, que pudo haber sido, que ya no es, que quizá nunca ha sido, pero en el que, no obstante, gusta de reconocerse. Figura relegada al pasado, figura del Ideal del Yo que Freud definía como el sustituto del narcisismo perdido en la infancia'".

Otro tipo de análisis, finalmente, se centra en el papel que desempeñan las miradas representadas en la pantalla, en el marco del fenómeno de sutura que describe Jean-Pierre Oudart analizando ciertos aspectos de *Au hazard Balthasar*, ('El azar de Baltazar', 1966) de Jean Renoir[40]. El término está tomado del psicoanalista lacaniano Jacques-Alain Miller, y en el caso cinematográfico se refiere a que todo campo fílmico instaura implícitamente un 'campo ausente'. La sutura, entonces, sería lo que anula la 'abertura' introducida por la posición de la ausencia[41]. En el análisis de algunos fragmentos de *Stagecoach* ('La diligencia', 1939), de John Ford llevado a cabo por Nick Browne[42] podemos encontrar, según Aumont y Marie[43], una ampliación del mecanismo postulado por Oudart, "… *no sólo en todos los casos de campo/contracampo, sino también en la relación entre dos planos sucesivos que articulan dos miradas de una manera menos estricta (lo que Browne llama la estrategia de la 'mirada representada')*". Etienne Souriau, por su parte, dotó a la filmología psicoanalizante de una terminología propia, y esto permitió que en el seno de la 'Revue Internationale de Filmologie' se realizasen numeroso estudios de psicología experimental acerca de la reacción del espectador a lo que le mostraba la pantalla[44], Así Michotte, en su trabajo 'La participation émotionelle du spectateur à l'action répresentée à l'écran', afirma que la relativa inmovilidad del sujeto que mira, la comodidad de la butaca y la oscuridad de la sala contribuyen a que el dicho espectador pierda durante unos momentos la noción de su propio cuerpo[45], mientras que Chantal Clouard y Serge Lebo-

[40] OUDART, J.-P., 1969, "La suture", en *Cahiers du Cinéma*, Nº 211 y 212, citado por AUMONT y MARIE, op. cit. pp. 242 ss
[41] GÓMEZ TARÍN, Fr.J., *John Ford y la hendidura en el tiempo: manifestaciones de la ausencia en 'The Searchers*', Internet
[42] BROWNE, N., 1975, "The Spectator-in-the-Text: The Rethoric of Stagecoach", en *Communications*, Nº 23
[43] AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 243-44
[44] SORIAU, Et. Y AGEL, H., 1953, *L'Universe filmique*, Bibliothèque d'esthétique
[45] DYMEK, An., 2013, "L'iconicité filmique: Un metalangage de la perception?", en *Signata*, Nº 4, pp. 395-414

vici ('Psychanalyse et cinéma'[46]), compara esa situación del espectador con el sueño. Según Pedro Sangro Colón[47], son básicamente las 'identificaciones secundarias' que emanan de la pantalla las que "… *invitan al espectador a ser partícipe de las esperanzas, los deseos, las angustias, los vicios y las taras de los personajes*". El citado Bellour y Thierry Kuntzel[48] se refieren concretamente, en relación con la experiencia cinematográfica, a la presencia en la pantalla de algo que no cuadra, así como al reconocimiento posterior de que las cosas parecen volver a encajar[49]. También deberíamos considerar en este contexto los análisis de films desde una óptica feminista, "… *poniendo el acento, en el interior de esos mismo problema, en lo que respecta tanto a la representación de la mujer como objeto de deseo (y objeto de la pulsión escópica*[*]*), como a las diferencias de posición existentes entre los figurantes masculinos y femeninos en relación al papel de la mirada*". Concretamente Laura Mulvey, piensa que la mirada del sujeto huma-no conlleva en sí misma una interpretación de la diferencia entre los sexos[50]: "*La mujer, que en la teoría psicoanalítica simboliza la amenaza de la castración, es para el hombre un significante de alteridad*". En este caso concreto el dispositivo cinematográfico está basa-do en dos mecanismos subjetivos principales:

- El voyeurismo (una pulsión que toma al otro como bjeto: el hecho de mirar a una persona como objeto tiene siempore una base erótica)

- La identificación (el cine dominante está relacionado con la forma humana, en todos los niveles –escala, espacio, argumentos-, proponiéndose así como una especie de espejo).

---

[46] CLOUARD, Ch. y LEIBOVICI, S., 2019, *Psychoanalise et cinéma*, Colloque de Cerisy

[47] SANGRO COLÓN, Pedro, 2008, "El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis", en *Revista de Medicina y Cine*, Nº 4, Universidad de Salamanca, pp. 5-7

[48] BELLOUR, R. y KUNTZEL, Thierry, 1972, "Le travail du film", en *Communications*, Nº 19, pp. 25 ; 1975, "Le travail du film 2", en *Communications*, Nº 23, pp. 136-189

[49] SANGRO COLÓN, op. cit., pg. 8. ; ver, además, GÓMEZ TARÍN, Fr.J., "El espectador frente a la pantalla. Percepción, identificación y mirada", en *II Jornadas de Historia y Cin*e, Universidad de Valencia ; IGARTÚA, J.J., y MUÑIZ, C., 2008, "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica", en *Comunicación y Sociedad*, vol. XXI, Nº 1, pp. 25-52 ; LOCATELLI, M., Percepcion, *Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore

[*] Deseo de mirar y ser mirado. El adjetivo 'escópico' es un cultismo formado sobre la raíz griega 'skóp-', que indica mirar. El deseo de mirar se dirige primero al cuerpo propio (historia de Narciso, aducida por Freud), para retornar bajo el deseo de ser mirado. Ambas pulsiones forman parte del mismo deseo ; la posición del sujeto cambia, pero él sigue siendo el mismo. Cfr. Comerse con los ojos el cuerpo del otro, ser comido por la mirada del otro. [vid. GARCÍA, Germán L., "Cuerpo, mirada y muerte", en CROCI, P., y VITALE, A., comp., *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires]

[50] MULVEY, L., 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, vol. 16, Nº 3, citado por AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 245 ss.

Christian Metz[51], no obstante, se muestra en lo que concierne a esta temática decidídamente contrario a aquellos que conceptúan al cinematógrafo como una 'fábrica de sueños', aduciendo acertadamente que "… *el que sueña no sabe que está soñando, mientras que el espectador cinematográfico sabe siempre que está en el cine*". Lo que realmente ocurre, en su opinión, es que en ciertos momentos de la proyección de una película –sobre todo en relación con historias de ficción- se puede verificar una cierta 'impresión' de realidad que puede afectar al espectador de manera inconsciente: "*La participación afectiva puede llegar a ser especialmente vívida, en función de la ficción fílmica y de la personalidad de cada espectador, y entonces el nivel de transferencia perceptiva* aumenta en cierto grado durante breves instantes de intensidad fugitiva*". En esos casos lo que comienza como 'acting out' puede terminar como acto real[52]. Una teoría similar sobre esta temática es la llamada 'hipótesis de la simulación' (simulation hypotesis), sustentada por Warren Buckland entre otros analistas. Según el ejemplo que propone Buckland, al enfrentarse con la imagen de un oso, el espectador imagina que se está enfrentando a un oso real, por ejemplo, pero no huye, porque dicho enfrentamiento es ficticio, así como también lo son sus ganas de huir[53]. Algo parecido es lo que postula Kendall L. Walton, para el cual, en efecto, un espectador que está viendo un film de terror acerca de un amenazador limo verde no lo teme realmente, ya que es tan ficticio como su miedo[54]. En realidad está participando en un juego de 'hacer-creer' con la pantalla, que, en opinión de Gregory Currie, se refiere únicamente al contenido de la ficción, y no a la relación perceptiva del espectador con dicho contenido ficticio[55].

Según el tratadista húngaro György Lukács, el cine participa –como todas las demás artes- del concepto aristotélico de la 'mímesis'[56], con una configuración doble que

---

[51] METZ, Ch., 1975, "La film de fiction et son spectateur", en VARIOS, *Psychanalyse et cinema, Communication*, Nº 23, pg. 10

[*] A este respecto véase CHATKO, R.J., 2004, "Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Nº 16, Buenos Aires, Universidad de Palermo, pp. 33-43, y también IRIARTE, F., 2004, "High Concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos fílmicos", ibid., pp. 59-6

[52] LANDER, R., 2007, *Lógica del acting out y del pasaje al acto*, El Sigma.com, Internet

[53] BUCKLAND, W., 2003, "Orientation in Film Space. A Cognitive Semiotic Approach", en *Communica-tion*, Nº 19

[54] WALTON, K.L., 1990, *Mimesis as Make-Believer*, New York, Harvard University Press, pg. 242, citado por BUCKLAND, op. cit

[55] CURRIE, Gr., 1995, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York, Cambridge University Press, citado en ibid.

[56] JIMÉNEZ HIDALGO, Ant., "La noción de mímesis en Aristóteles. Acción y autonomía estética", en *Microfilosofía*, Internet

comparte con la arquitectura, debido a su carácter eminentemente técnico[57]: "… *la técnica del film apunta desde el primer momento al reflejo de una realidad dada. Su producto es siempre una refiguración de la realidad, no realidad en sí. Esto tiene como consecuencia el que en la arquitectura se preserve siempre la duplicación del reflejo, aunque la espacialidad visual supere en sí la originaria realidad meramente útil. En el film, por el contrario, se tiene en última instancia, por el proceso de la mímesis doble, un reflejo simple y unitario de la realidad, en el cual quedan totalmente anulados los rastros de su génesis. La fotografía, como punto de partida, es en sí misma desantropomorfizadora ; la técnica cinematográfica, que es también un reflejo de la realidad, supera esa desantropormofización y aproxima lo refigurado a la visualidad normal de la vida cotidiana*". Lukács comenta además[58]:

> "En cualquier caso, aquí se comprueba, como siempre, que es necesario alcanzar una relativa altura técnica para que pueda pensarse en un paso a lo estético. En el cine se tiene además el rasgo específico de que la técnica subyacente no ha podido constituirse sino sobre la base de un capitalismo altamente desarrollado, razón por la cual la influencia de la evolución técnica sobre la artística ha tenido que manifestarse más vehemente, violenta y críticamente que en cualquier otro arte. Baste con recordar la invención del cine sonoro, la cual tuvo lugar en el momento en que el cine mudo se acercaba a su culminación artística y provocó luego durante años una profunda crisis estética, una seria recaída de la producción cinematográfica".

La primera película basada en un guión cinematográfico original (no adaptado a partir de ninguna obra teatral o novela preexistente) fue The Battle Cry of Peace (1915), de J. Stuart Blackton y Albert E. Smith, y a partir de su estreno el cinematógrafo se convirtió en un nuevo procedimiento legítimo e independiente de contar historias. Con la llegada del cine sonoro el teatro fue siendo desplazado paulatinamente como instrumento narrativo preferente, más que nada a causa de las ventajas técnicas y económicas que el nuevo medio ofrecía. En la mimesis cinematográfica, en efecto, ya no era el actor quien transmitía a la audiencia la mayor parte de los elementos narrativos procedentes del objeto, como había ocurrido en el teatro, sino que su lugar fue reemplazado por las imágenes en movimiento ; la musicalidad ya no residía en los desplazamientos y cambios de los actores sobre el escenario ('movimientos escénicos'), como se mantenía desde los tiempos del Esta-

[57] LUKÁCS, G., 1965, "Elementos liminares de la estética", en LUKÁCS, G., *Estética I (4)*, Barcelona, Grijalbo, pp. 173-74 ; ver también YANPOLSKY, M., 2005, "Mimesis in Eisenstein", en TAYLOR, R. y CHRISTIE, I., *Eisenstein Rediscovered*, New York, Routledge, pp. 171-182

[58] LUKÁCS, op. cit., pg. 17

girita[59], sino que éste formaba parte ahora de un conjunto formado por las imágenes y los sonidos coordinados entre sí. V.F. Perkins interpreta como sigue el proceso que acabamos de describir[60]: "*La diferencia crucial entre el acontecimiento natural y su apariencia en la pantalla no es estética, sino psicológica*". Filmar, según este autor, es básicamente seleccionar desde un punto de vista determinado la referida combinación de imágenes y sonidos, y esa operación "… *restringe nuestra libertad normal para contemplar el mundo, para concentrarnos en aquellos objetos que despiertan nuestra atención e investigar sobre ellos*".

Este último autor cita como ejemplo una secuencia de la película *Carmen Jones* ('Carmen Jones', 1954), de Otto Preminger, una comedia musical sobre texto de Oscar Hammerstein II basada en la música y el argumento de 'Carmen', la famosa ópera de Georges Bizet, trasplantando a nuestros días una acción ubicada originalmente -en dicha ópera, así como en la novela de Prosper Mérimée en que se basa- a principios del siglo XIX. Joe (militar yanqui trasunto del D. José bizetiano), transporta a una prisionera en un jeep para entregarla a las autoridades. En el trayecto, ésta se insinúa a Joe y lo convence de que no cumpla con su deber: "*La cámara filma el principio de su canción desde el capó del jeep, encuadrando a la prisionera y a su guardián en el marco estable del parabrisas ... Pero los movimientos de Carmen rompen la rígida simetría de la imagen. Se desplaza hacia el lado de Joe ... A continuación, rechazadas sus insinuaciones, se traslada al asiento trasero para ganar libertad de movimientos en un espacio menos restringido*". Un oportuno cambio de plano nos permite compartir la liberación de Carmen: "*Vista lateralmente, la acción cobra una holgura de la que carecía cuando se hallaba encerrada en el marco del parabrisas. La frescura del encuadre también transmite un sentido mucho más intenso de movimiento, ya que hace intervenir aquello que previamente se había omitido, el rápido desfile del paisaje de fondo. Su forma fluida y variada refuerza la libertad rítmica de la canción de Carmen*". Lo notable de esta secuencia, según Perkins, radica en la manera en que el personaje, las ideas y los estados anímicos son visualmente expuestos, sin que la credibilidad de la imagen quede comprometida. Esta apreciación coincide básicamente con la expresada algunos años antes por Robert Allen, del Departamento de Historia de la North Caroline University, en opinión del cual[61]:

---

[59] SAULE, P., 2011, *La mimesis cinématographique*, Philo, Internet
[60] PERKINS, V.F., 1972, *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, pp. 85 ss.
[61] ALLEN R. Y GOMERY, D., 1995, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós

1) Los films de ficción se hicieron dominantes como consecuencia del 'boom' de los Nickelodeons a partir de 1906-1907.

2) Las películas de no-ficción continuaron siendo populares, pero resultaban bastante más costosas de realizar que las de ficción.

3) La producción de 'actualidades' con actores no decayó por falta de público, como generalmente se ha dicho, sino como una decisión comercial de las productoras.

Charles Musser, profesor de la Universidad de Yale, discrepa de esta distinción tan radical y se refiere concretamente al cine de E.S. Porter, cuyas más importantes realizaciones a partir del año 1903 –entre las que se incluye el clásico *The Great Train Robbery* ('Asalto y robo de un tren'), de ese año- son claramente argumentales[62]. El defiende que incluso desde la década de 1890 se pueden distinguir –además del 'cine de atracciones' de Tom Gunning, tres aspectos en la producción y visualización de toda película[63]:

a) Un cine de contemplación

b) Un cine de discernimiento donde el espectador debe tomar partido de una forma racional

c) Importancia de lo narrativo en virtud de la secuenciación de planos (dentro de una misma película) y/o de fragmentos fílmicos distintos enlazados en sucesión más o menos aleatoria.

Por otra parte, el cine que analiza György Lukács, especialmente en su citado artículo de 1913, expresa, en opinión de dicho autor, la ideología burguesa de la representación, sobre la base de la ilusión del movimiento figurativo se recreaba una relación dialéctica entre ciencia e ideología. De hecho, las condiciones científicas que permiten la realización técnica del cine (física óptica, conocimiento de la persistencia retiniana, película foto-sensible) se encuentran reunidas medio siglo antes de su nacimiento en 1895. Una demora explicada social y económicamente. La técnica cinematográfica nace entonces de la posibilidad de obtener ganancias con la susodicha representación de la realidad. Y esto es una de las consecuencias en el nivel ideológico, ya que la búsqueda de beneficios se refleja tanto por la realidad que se elige representar como por el modo de representación

[62] MUSSER, Ch., 2006, "Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity", en STRAU-VEN, W. ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, University of Amsterdam Press, pg. 391 ; GUN NING, T., 2006, "The Cinema of Attraction(s): Early Films , its Spectators and the Avant-Garde", ibid., pp. 381- 88

[63] MUSSER, Ch., 2006, "A Cinema of Contemplation, a Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s", en STRAUVEN, op. cit., pp. 160-61

mismo. El cine no es entonces 'ideológico' en sí mismo, sino en las relaciones sociales generadas e incluye la técnica cinematográfica. En el cine el cómo de los acontecimientos representados tiene una fuerza que domina todo lo demás. Esa característica lo diferencia claramente del teatro[64]:

> "Por primera vez lo vivo de la naturaleza recibe forma artística: el murmullo del agua, el viento entre los árboles, el silencio de la puesta del sol y el bramido de la tormenta como procesos naturales se convierten en arte (no como en el arte, a través de valores adquiridos en otros mundos) El hombre ha perdido su alma, pero en compensación gana su cuerpo. En el cine debemos olvidarnos de esos momentos culminantes del gran drama y hacernos irresponsables, el niño vivo en toda persona queda en libertad y se convierte en dueño de la psyque del espectador¨.

A este respecto nos parece sumamente interesante la opinión de Enrico Terrone, quien propone una interpretación alternativa del mencionado proceso de 'mímesis' en el cine que intenta superar las dos teorías vigentes por el momento a este respecto[65]:

a) Teoría de la imaginación impersonal[66]: El espectador hace uso de las imágenes y sonidos que percibe para construirse un mundo ficticio propio[67].

b) Teoría de la visión imaginaria[68]: El espectador imagina que ha percibido los hechos de la ficción porque cree que realmente forma parte de dicho mundo ficticio.

Terrone opina que ambas teorías se sustentan en una misma falacia, a saber, la de concebir el mundo de la ficción como si fuera un universo posible paralelo al real. Este investigador piensa que los mundos de la ficción son 'artifactuales', es decir, que son creados a partir de elementos de nuestra realidad empírica que el espectador reconoce ; esta circunstancia explica, según él, por qué el mismo puede imaginar que ha percibido los hechos que se le narran sin que necesite imaginar a la vez que forma parte realmente de dicho universo de ficción. Por otra parte, y según José Mª Pérez Lozano, el film "… *es*

---

[64] SEL, S., y GASLOLI, L., *A propósito de "Reflexiones sobre una estética del cine" (1913*), Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez, pp. 3-4

[65] TERRONE, En., 2012, "Connecting Words: Mimesis in Narrative Cinema", en CURRIE, G., KOTÁTKO, P. y POKORNY, M., eds., *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, London, College Publications

[66] CURRIE, Gr., 1995, "Visual Imagery as the Simulation of Vision", en *Mind & Language*, vol. 10, Nº 1-2 ; GAUT, B. y KIVY, P., 2015, "The Philosophy of Movies", *en The Blackwell Guide to Aesthetics*, Internet

[67] REST, J., 1966, "Shakespeare y la imaginación impersonal", en *Cuadernos del Sur*, año 9, Nº 5

[68] LEVINSON, J., 2015, *Contemplar el arte*, Casa del Libro, Epub ; CARRANZA, M., 2015, "La realidad de la fantasía", en *Revistababar*, Internet

un concepto muerto que sólo cobra vida cuando un hombre lo contempla". Esta relación film-hombre se basa en tres posiciones[69]:

> "Para unos espectadores, el cine es sólo una diversión, una evasión, un esparcimiento como otro cualquiera. Para otros, en el extremo opuesto, cada película es sólo un objeto de laboratorio, un puro interés estético, pero sobre la base de una estética deforme por deshumanizada. Para otros espectadores, por fin, el cine es un arte humano y accesible, sin secretos, que puede ser entendido por todos, que es para todos –al menos, teóricamente- y que no es jamás un fin en sí mismo, sino un medio ; un medio expresivo por el que se nos comunica una parte de Belleza"*.

El problema general del impacto del cine sobre el hombre tiene su raíz en el proceso de identificación del espectador humano con el film. Como lo describe Béla Balazs, por esta identificación el mismo se sitúa en el centro de la imagen, operándose un curioso caso de desdoble de personalidad: somos el protagonista del film, y a la vez somos también el ojo cinematográfico capaz de trasladarse allá donde el director quiere llevarlo[70]:

> "Sujeto el hombre por la cámara, atado, inmóvil, queda a merced del bombardeo de sensaciones a que le llevarán la imagen, el sonido, el movimiento, el color, el relato. La absorción es total. El espectador está preparado para el proceso de identificación, ese penúltimo peldaño que puede llevar, incluso, a un estado de absorción patológica que bien podría llamarse 'éxtasis cinematográfico'".

Las consideraciones anteriores están en gran parte presagiadas por algunas ideas del filósofo Arthur Schopenhauer, quien se manifiesta de la siguiente manera acerca de las obras literarias de ficción en general y el teatro en particular[71]:

> "En las obras de creación literaria, sobre todo en las épicas y las dramáticas, encuentra cabida una propiedad bien distinta de la belleza: lo interesante. […] La belleza constituye siempre una cuestión del conocer y se dirige únicamente al sujeto del conocimiento, no a la voluntad. Es más, la percepción de lo bello presupone un pleno silencio de la voluntad en el interior del sujeto. Muy al contrario, damos en llamar interesante a un drama o a un relato, cuando los acontecimientos y las acciones descritas nos hacen sentirnos como si tomáramos parte en ellas, dada su similitud con sucesos reales en los que se halla implicada nuestra propia imaginación. El destino de los personajes repre-sentados es experimentado entonces como el nuestro propio".

---

[69] PÉREZ LOZANO, J. Ma , 1968, *Formación cinematográfica*, Barcelona, Juan Flors, pp. 3 ss.

* Esta posición es la que más se acerca a la nuestra propia.

[70] BALAZS, B., 2010, *Early Film Theory*, New York, Berghahn Books

[71] SCHOPENHAUER, Ar., 1996, *Manuscritos berlineses*, Valencia, Pre-Textos, pp. 77-78

El cine, en definitiva, actúa sobre la psicología del individuo del siguiente modo[72]:

- Previa una disposición favorable de la voluntad a recibir las desconocidas sensaciones
- Mediante el aislamiento del espectador y su entronque, al mismo tiempo, con la psicología colectiva de la multitud
- Por el olvido del yo consciente y su transferencia a otro ser distinto
- En una situación inicial de pasividad que cambia en actividad –pasiva a lo largo del film- gracias a la identificación, que transforma en realidad cotidiana el onirismo de la realidad fílmica ; identificación que se acentúa por el juego simbólico de las imágenes que, además de obedecer a un objetivo, son también conceptos, símbolos con los que el espectador simpatiza[73].

El concepto aquí utilizado de 'juego simbólico' ha sido tomado en préstamo de la psicología infantil, especialmente de las teorías genéticas propugnadas por Jean Piaget*. Según Sergio Delgado, las estrategias simbólicas del cine operan sobre la audiencia al modo de juegos de reconocimiento e invención de identidad que satisfacen la necesidad humana de comprensión y recreación de la realidad, como durante la infancia[74]. En definitiva, tanto el teatro como el cine nos ayudan, cada uno a su manera, a recrear momentos emocionales tensos que hemos podido vivir pero también nos ayudan a prepararnos para

---

[72] PÉREZ LOZANO, op. cit., pp. 15-16

[73] MERCADER,Y., 2000, *Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana

* Piaget afirma que el acto intelectual persigue siempre una meta que se halla fuera de él mientras que el juego, en cambio, tiene el fin en sí mismo. Entonces, la actividad lúdica no es para él una conducta adaptativa, no persigue el equilibrio entre asimilaciones y acomodaciones. Por el contrario, aparece como uno de los polos de ese equilibrio, el del predominio de la asimilación, donde el niño no se adapta al mundo, sino que lo deforma en el marco del juego, conforme a sus deseos, asimilando así lo real al yo. Cuando decimos que el juego es una conducta, cabe aclarar con Piaget que, entonces, comparte con todas las conductas el hecho de ser solidarias de la estructura intelectual que en cada momento del desarrollo marcará sus límites y posibilidades. Es así que el llamado 'juego simbólico' recibe el carácter de tal por dos razones solidarias:

a) la estructura intelectual que lo determina

b) la utilización excluyente que hace del símbolo, es decir, de uno de los dos instrumentos que engendra la función semiótica.

La función semiótica o simbólica es aquella que consiste en representar algo por medio de un significante diferenciado, y que engendra dos clases de instrumentos: los símbolos, significantes motivados, construidos por el sujeto, y que guardan alguna semejanza con sus significados; y los signos, arbitrarios o convencionales, necesariamente colectivos, recibidos por el canal de la imitación. [vid. PIAGET, Jean, e.a., 1982*, Juego y desarrollo*, Barcelona, Grijalbo ; también LANDEIRA, S., 1995, *El juego simbólico en el niño: explicación en J. Piaget y en S. Freud*, Buenos Aires, Internet]

[74] DELGADO, Sergio, "¿Por qué nos gusta el cine?", en *Psicología en la Red*, Internet

esas situaciones. En ese sentido se puede considerar al cine como un juego simbólico creado por profesionales y con grandes recursos. Si el director ha realizado un buen trabajo en la creación de los personajes y escenas, veremos en la sala de cine como las personas en cierta forma sufren e incluso lloran, cada una por sus razones, aunque el hecho es ficticio o irreal: no es verdad lo que nos muestra la pantalla, pero el espectador se deja llevar y su mente actúa "*como si fuera verdad*". Si pusiéramos en ese mismo instante a un observador objetivo contemplando, no la película, sino la reacción del público, esta persona captaría la escena como absurda. Personas que lloran, padecen o se alegran y ríen, por el simple hecho de mirar unas imágenes con sonido. En su intento de establecer las características de la audiencia cinematográfica con determinados actores y determinados géneros cine-matográficos desde el punto de vista psicológico, Jean Mitry afirma lo siguiente[75]:

- Al contrario que la imagen común de un objeto, que se identifica con el mismo en la medida en que lo plantea como existente, la imagen fílmica no es un signo fijo, por cuanto que en este caso "... *el significante y el significado son dos hechos absolutamente distintos, de naturaleza completamente diferente, y que la imagen, cuando significa, significa otra cosa que lo que muestra, aunque lo haga por medio de lo que muestra*".

- Contrariamente a la realidad, donde las cosas no están comprometidas más que por su sola presencia, por su evidente disponibilidad, en el cine las cosas se hallan comprometidas en una serie de acontecimientos con un principio y un fin, una finalidad.

- Al contrario que en las demás artes, donde el objeto representado desaparece detrás de su propia representación, en el cine la representación se identifica con lo representado, ya que el realizador de cada film organiza las cosas que reproduce en un marco elegido exprofeso.

- Cada imagen fílmica está ligada a un marco determinado. Es lo que suele denominarse 'efecto pantalla': la pantalla de proyección aparece como una ventana abierta sobre un horizonte, y esa impresión "... *está reforzada por el hecho de que la imagen, que me muestra un paisaje limitado por una pantalla, sucede a otra imagen que me ha hecho ver otro aspecto de este mismo paisaje, y una nueva imagen me mostrará en un momento lo que todavía está fuera del campo*".

- La imagen fílmica es percibida simultáneamente en dos planos diferenciados: el puramente perceptivo, que se refiere a las lógica, a la experiencia y al juicio, y el compositivo, que "... *nos da la imagen por lo que es, y por el cual vemos un dato estructurado*".

[75] MITRY, Jean, 1977-78, "Psicología del cine", en VARIOS, *Enciclopedia Ilustrada del Cine*, Barcelona, Labor. IV, pp. 288 ss.

Es precisamente esa especificidad de la imagen filmica, según Mitry, la que permite a la audiencia participar de su realidad, introducirse en su espacio, identificarse con ella e incluso en ocasiones dejarse fascinar, como hemos visto. Al apagarse las luces de la sala de proyección, como hemos visto, el espectador renuncia por un momento a su propia personalidad, dando lugar a una auténtica catarsis con connotaciones cuasireligiosas ; a este respecto escribe el gran Luis Buñuel[76]: "*El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor dicho, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El filme es como una simulación involuntaria del sueño*". Georges Cohen-Séat y Pierre Fougeyrollas, por su parte, manifiestan[77]:

> "El resorte de esta participación es un fenómeno de mimetismo que procede directamente del conocimiento intuítivo. En algunas condiciones lo que es visto en la pantalla da lugar, a nivel de la más elemental toma de conciencia inicial, a esbozos de movimientos de acompañamiento que son inseparables y como constitutivos de la comprensión de las actividades percibidas en estas condiciones. De manera que esta comprensión no sería tanto la causa como la consecuencia de la parte tomada por el espectador de las conductas y de los comportamientos de los demás a lo largo de los acontecimientos que se desarrollan en la pantalla".

En opinión de Andrew Tudor, la mayoría de la gente se relaciona con el cine según una maquinaria psicológica basada en una combinación de identificación y proyección ; dicho modelo es aplicable, según él, tanto en lo referente a los actores fílmicos ('star-system'*) como en relación con la estructura argumental de las películas ('storytype'), que actualmente parece tener cada vez más importancia, mientras que en los días del púb-lico de masas era el 'star-system'*, como es sabido, el que arrastraba a las audiencias. En opinión de Christian Leal, sin embargo, esto dista bastante de ser de ese modo, ya que, según él, "… *a pesar de que siempre se dice que una buena historia hace que el público vaya a las salas corriendo, la verdad que son los actores los que hacen la mayor parte … Los actores hacen mucho en esta industria, y más desde que ya no sólo se limitan a interpretar sino que quieren estar involucrados en toda la elaboración de una película*". La especifi-

[76] GUBERN, Román, 1973, *El cine contemporáneo*, Barcelona, Salvat, pp. 42-43

[77] COHEN-SÉAT, G., y FOUGEYROLLAS, P.,1980, La influencia del cine y la television, México, Fondo de Cultura Económica

* Este concepto, como se ve, no tiene nada que ver con la astronomía.

* Es decir, los actores y actrices, y no las 'estrellas'.

cidad de la interpretación cinematográfica, que se ve auxiliada por los cambios de encuadre y por los movimientos de la cámara, cosa que no ocurre en el teatro, donde el principal elemento significativo es el gesto, ayudó, como dice Tudor[78], a "... *crear un cuerpo de actores cinematográficos famosos que se representaban a sí mismos en dife-rentes grados*", desarrollando una personalidad relativamente fija en las mentes de su pú-blico que sería alimentada con posterioridad en subsiguientes apariciones en la panta-lla: la blanda sofisticación de Cary Grant, la ruda honestidad de John Wayne, la neurótica inseguridad de James Stewart, la atractiva agresividad de Katherine Hepburn, etc.[79]

Edgar Morin[80], por su parte, coincide en esta apreciación diciendo que la 'estrella' "… *tiene dos vidas: la de sus películas y la suya propia. La primera tiende a dominar o a posesionarse de la otra. Las 'estrellas' en su vida cotidiana, están como condenadas a imitar su vida de cine dedicada al amor, a los dramas, a las fiestas, a los juegos y a las aventuras. Sus contratos las obligan a imitar a su personaje de la pantalla, como si éste fuera el auténtico. Las 'estrellas' se sienten entonces reducidas al estado de espectros que engañan el aburrimiento con 'parties' y diversiones, mientras que la cámara absorbe la verdadera sustancia humana: de ahí el tedio hollywoodiense*". Los mejores directores del sistema de Hollywood son precisamente los que más brillantemente supieron sacar provecho de esas características estereotipadas –reales o ficticias- de actores y actrices: así, John Ford, por ejemplo, contrapone de modo magistral las personalidades de Wayne y Stewart en *The Man who shot Liberty Valance* ('El hombre que mató a Liberty Valance', 1962), y Anthony Mann aprovechó a este último en una serie de westerns memorables ; una buena parte del placer que obtiene el espectador en la citada *North by Northwest* ('Con la muerte en los talones', 1959), de Alfred Hitchcock, se debe, según Tudor, aparte de al buen hacer de este director, a sus constantes ataques a la suave personalidad de Cary Grant, que también fue utilizada con éxito por Howard Hawks en sus comedias, aunque de un modo tortuoso e invertido. Este aspecto tiene también su paralelismo en el mundo de la ópera, donde imperaba (y sigue imperando, por lo que parece) de forma parecida el mundo de los divos y las divas. Según expone Jesús Ruiz Mantilla, el divismo en la ópera comienza en el siglo XVIII, de la mano de los 'castrati'[81]: "*A aquellos seres que habían transformado su cuerpo y renunciado por mor del arte –o más bien, para ganarse*

[78] TUDOR, And., 1975, *Cine y Comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 85 ss.
[79] LEAL, Ch., *Hollywood vuelve a recurrir al 'star-system' para cosechar éxitos*, Internet
[80] MORIN, Ed., 1972, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral, pg. 54
[81] RUIZ MANTILLA, J., *Divos de ayer, divos de hoy*, Internet

los garbanzos y salir desesperadamente de la pobreza- a una vida más o menos normal, si triunfaban en los escenarios se les estaba permitido todo. Luego, dependiendo de cada cual, algunos llevaban sus caprichos absurdos al exceso, como fue el caso de Caffarelli, mientras que quien fue el más grande según las crónicas, Farinelli, brillaba por todo lo contrario: su discreción".

Aparte de todas estas consideraciones que acabamos de ver está la llamada 'teoría del autor' que afirma que caso de haber alguna 'estrella' en el cine, lo cual ya hemos visto que resulta más bien dudoso, éstas no son los actores -que al fin y al cabo se limitan, y hacen bastante, a cumplir con su cometido y no suelen, salvo en contadas excepciones (algunos actores que llegaron a dirigir películas, cuyos papeles protagonistas solían interpretar ellos mismos por regla general ; véase el caso, por ejemplo, de *One-Eyed Jacks* – 'El rostro impenetrable', 1959- dirigida por Marlon Brando), controlar los entresijos de la realización de las películas en las que intervienen-, sino los directores de los respectivos filmes. Esta posición parte de un artículo firmado por François Truffaut, 'La politique des auteurs', publicado en la revista Cahiers du Cinema y comentado posteriormente por el crítico norteamericano Andrew Sarris*. Según Sabine Villers[82], la relación íntima de Truffaut con la cinematografía yanqui se inició durante la década de 1940, cuando éste descubrió en la Cinémathèque de París una serie de películas de dicha nacionalidad que habían sido censuradas durante la Ocupación. La historia continuó con la colaboración del todavía periodista con Jean-Luc Godard en el guión de *Á bout de soufflé* ('Al final de la escapada', 1960), donde se hizo homenaje a las películas americanas de Serie B ; luego vinieron su repetidos viajes a Estados Unidos y su participación en el 'Hitchbook 1' de Helen Scott[83] y su intervención en calidad de actor en *Close encounters of the Third Kind* ('Encuentros en la Tercera Fase', 1977), de Steven Spielberg, aparte de su pasión de siempre por cultura y la literatura norteamericanas. Su interés por el cine negro viene de aquella época. De sus 24 películas, cinco se inscriben en ese género en cierta medida, y todas ellas son adaptaciones de novelas de aquel país: *Tirez sur le pianiste* ('Disparad sobre el pianista', 1960), basada en un texto de David Goodis, *La mariée était en noir* ('La novia iba de negro', 1968), y *La sirène du Mississippi* ('La sirena del Mississippi', 1969), am-

* Introductor de este punto de vista en la cinematografía de su país. [vid. SARRIS, And. 1970, *El cine norteamericano*, Editorial Diana ; también *Notes on the Auteur Theory*, o *The Auteur Theory and 'The Perils of Pauline'*, Internet]

[82] VILLERS, S., 2019, *La politique des auteurs au service de l'adaptation: l'exemple de la séries noires et de François Truffaut*, Internet

[83] TRUFFAUT, Fr. y SCOTT, H., 2020, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza

bas según William Irish, *Une belle fille comme moi* ('Una chica tan decente co-mo yo', 1972), inspirada en una novela de Henry Farrell. y *Vivement dimanche!* ('Vivamente el domingo', 1973), según Charles Williams), y así sucesivamente.

Según el más arriba mencionado Warren Buckland, la teoría del autor pretende, al igual que la semiótica del cine, analizar este medio de acuerdo con criterios particulares. Según su opinión, el cine no se puede disectar en su totalidad, como hemos visto que intenta hacer, por ejemplo, Jean Mitry, sino que se concentra en una reducida serie de problemas específicos[84]. De acuerdo con John Hess, por otro lado, la principal aportación de Truffaut y la Nouvelle Vague francesa (el citado y Eric Rohmer, Jean-Luc Godard y Jacques Rivette, todos ellos antiguos columnistas de Cahiers du Cinéma y Arts entre 1951 y 1958) fue que los directores cinematográficos eran todos ellos artistas de valía, o lo que viene a ser lo mismo, 'auteurs', lo mismo que ocurría con los grandes novelistas, poetas, pintores y compositores[85]. La mala comprensión de este principio y su aceptación ciega por muchos críticos contemporáneos norteamericanos, como el citado Andrew Sarris, ha llevado a justificar desde el punto de vista estético un intento reaccionario, políticamente conservador, que pretende apartar al cine de cualquier consideración de tipo social. Los partidarios de la teoría del autor estaban unidos por el convencimiento de que las películas debían de narrar una única historia donde se mostrase al animal social -hombre o mujer- atrapado por la soledad moral al no poder entrar en contacto consigo mismo ni con sus semejantes, ni siquiera con el lado espiritual de la vida. Los ejemplos son legión. *Johny Guitar* (1958), de Nicholas Ray, comienza con un caballista solo por las montañas. En *Strangers on a Train* ('Extraños en un tren', 1951), de Alfred Hitchcock, vemos inicialmente las piernas del protagonista, pero no su cara ; nadie le acompaña. En *Europe 51* ('Europa 1951', 1951), de Roberto Rosselini, por último, contemplamos a Ingrid Bergman andando sola por la calle. Lugo empieza a desenvolverse la trama.

Para entender la proliferación de este tipo de historias hay que analizar trayectoria social y cultural de los directores de los filmes, y comprobamos cómo las experiencias caóticas de todos ellos durante la década de 1940, la crítica de cine de la época, inspirada

[84] BUCKLAND, W., 2016, "La Politique des Auteurs in British Film Studies: Traditional versus Structural Approaches", en *Mise au Point*, Nº 8, Internet

[85] HESS, J., 2004, "La politique des auteurs", en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Nº 1 (1974), Internet ; 2016, *The Origins of Acteur Theory*, Internet

en el 'personalismo cristiano'* (introducido por Emmanuel Mounier y otros pensadores de su escuela y sustentado por los periodistas Roger Leenhardt, Amedee Ayfre y Andre Bazin). Esos analistas valoraban más la dimensión espiritual de la vida personal que la participación de esas personas en la sociedad. Cuando Francia fue liberada en 1944, los franceses experimentaron una euforia reduplicada ; confiabna en la pronta instauración de una 'Nueva Francia' en la cual reinasen la igualdad, la justicia y la prosperidad ante todo: pero el transcurso del tiempo los antiguos centros de poder, la Iglesia, los militares y, en resumen, la burguesía volvieron a ocupar su esfera de poder, perdida durante la gue- rra. Hacia 1950 ya se había reinsertado, e incluso premiado, a los colaboracionistas, y a los que habían estado vinculados con la Resistencia se les acusó de ser comunistas bajo la presión de los EE.UU. Francia inició su versión de 'macarthismo' y fue forzada, en vir- tud de sus compromisos internacionales, a participar en la Guerra Fría. La postura política del país se fue derechizando por momentos, y hacia 1950 todos los representantes de la clase obrera habían sido alejados de participar en cualquier Gobierno. No es de extrañar que el extrañamiento, el pesimismo y la búsqueda de una recompensa interior animasen a los jóvenes artistas e intelectuales de aquellos momentos. Durante este período de estre- chez económica, la inestabilidad de los sucesivos Gobiernos y las guerras coloniales de Indochina y Algeria trasformaron a Francia en un torbellino. Así, a principio de la década de 1950 muchos intelectuales franceses, deseosos de evitar aquella situación tan caótica, rechazaron la idea de que el arte debería estar comprometido socialmente. Surgió el denominado 'arte por el arte', lo que significaba en realidad retornar a la fuerza al concepto burgués 'standard' de arte independiente del espacio y del tiempo.

En el ámbito cinematográfico, Eric Rohmer alabó películas como la citada *Extraños en un tren*, de Hitchcock, *The River* ('El río', 1951), de Jean Renoir, o *Stromboli* (1949), de Roberto Rosselini, porque consideraba que estaban "… *lo suficientemente fuera de su tiempo y resultaba más difícil datarlas que a las demás, y sin embargo eran ca-*

* Se entiende por personalismo toda doctrina que sostiene el valor superior de la persona frente al individuo, a la cosa, a lo impersonal. Para Knudson es "*esa forma de idealismo que reconoce por igual los aspectos pluralista y monista de la experiencia y que considera la unidad consciente, la identidad y la libre actividad de la personalidad como la clave para la naturaleza de la realidad y para la solución de los problemas de la filosofía*". Según el introductor del 'personalismo' Emmanuel Mounier (1905-1950), el personalismo no es ni doctrina ni pura actitud. Es una estructura abierta: definición de la persona en el núcleo de la existencia como 'principio de imprevisibilidad'. Según él, el cuerpo, en consecuencia, no es más que el mediador omnipresente de la vida del espíritu. [vid. KNUDSON, Al.C., 1927, *Philosophy of Personalism: A Study on the Metaphysics of Religion*, New York, Abbingdon Press]

paces de expresar los sinsabores y las esperanzas de su tiempo"[86]. Truffaut consideraba a *Stalag 17* ('Traidor en el infierno', 1953), de Billy Wilder, como una "… *apología del individualismo*" y pedía a sus lectores que glorificasen todas las películas que muestrabn que … *las soluciones a todos nuestros problemas están dentro de nosotros y no en otro lugar*"[87]. Los críticos partidarios de la teoría del autor ponían en un buen lugar al cine norteamericano y subrayaban su fotografía realista que perseguía en su opinión "…*reflejar completamente la realidad con un mínimo de* manipulación". El personalismo constituía una amalgama más bien inestable de existencialismo y moral cristiana. Muchos intelectuales católicos conocidos escribían en Esprit, la revista fundada por Mounier en 1932. Sintiéndose disturbado por la civilización moderna y disgustado por el papel que la Iglesia Católica estaba desempeñando en aquella crisis espiritual, Mounier llamó a la revolución. Igual que los existencialistas, rechazo todos los sistemas y teorías filosóficos del momento, negó la posibilidad de llevar a cabo un análisis completo del hombre y de su mundo y recalcó la necesidad de que los seres humanos disfrutasen de libertad de elección a la hora de desarrollar su existencia personal ; el objetivo de su pensamiento se centraba en el ser humano y en su relación con las demás personas en busca de la salvación para su alma. Mounier clamaba por el establecimiento de una nueva civilización a través del renacimiento espiritual del hombre, pero también exigía que se disociase lo espiritual de lo político. Utilizando a menudo la terminología marxista para rechazar el capitalismo, le dio la vuelta al análisis marxista de las relaciones sociales ; como alternativa a que la base económica determinase la superestructura ideológica (filosofía, religión, ley, arte, etc.), el espíritu se convirtió para él en la fuerza motriz de la sociedad. Admitía que la sociedad moderna parecía estar determinada por las estructuras económicas, pero para él eso se debía a que es 'status' espiritual del hombre se encontraba a un nivel excepcionalmente bajo. El hombre había perdido su alma desde el Renacimiento a través del individualismo perverso.

Basándose en el razonamiento anterior los partidarios de la teoría del autor insistían en hallar mediante sus películas una concepción del hombre muy cercana a la de Mounier. Los críticos cinematográficos de esa generación -Roger Leen-hardt, André Bazin y Amedee Ayfré- eran todos ellos personalistas y estuvieron bastante relacionados con la revista Esprit durante la Ocupación ; sus primeras críticas aparecieron en sus pági-

[86] ROHMER, Er., en *Cahiers du Cinema*, Nº 26, pg. 18
[87] TRUFFAUT, Fr. en *Cahiers du Cinema*, Nº 28, pg. 45

nas. Amedee Ayfree era un sacerdote jesuita, a la vez que un amigo íntimo de Bazin. Comenzó a interesarse por el cine asistiendo en su compañia a las proyecciones de la Cinématheque Française. La postura crítica de los defensores de la teoría del autor comenzaron, aceptando la noción baziniana de realismo, que modificaron, sí, pero muy ligeramente. Mientras, en Hollywood, Orson Welles iniciaba una revolución en el cine empleando una profundidad de campo inusual hasta ese momento. Si con anterioridad la cámara había enfocado sucesivamente los diferentes enclaves de las escena, la cámara de Welles tomaba con la misma nitidez la totalidad de campo que contemplaba la escena dramática. La selección de lo que vería el espectador ya no dependía del montaje, y se otorgaba cierta prioridad al significado de lo que se estaba narrando, forzando al espectador a discernir en qué objetos fijarse en cada momento. Los neorrealistas italianos utilizaban una forma diferente de realismo. Bazin encontró en los filmes de Rossellini, De Sica, Visconti, y Lattuada un aire realista cercano al documental mediando el uso de escenario en exteriores, una iluminación lo más natural posible, actores no profesionales e historia de la vida real de la Italia de postguerra. El elemento significativo primordial en *Paisà* ('Camarada', 1946), de Roberto Rosselini. por ejemplo, no es el plano, es decir, una vista abstracta de la realidad que se está analizando, sino un fragmento de una realidad concreta y ambigua, cuyo significado emerge únicamente a través de los hechos mostrados. Bazin apreció esos aspectos comunes del cine de Orson Welles con el de Rosselini, una forma similar de acercarse a un todo inalizable, desconocido, ambiguo. os. El artista, como lo ponía Bazin, plasmaba la realidad de forma pasiva ; la realidad, por su parte, sólo se revelaba cuando se la observaba con cuidado y luego no se la manipulba. Las realizaciones fílmicas de F. W. Murnau, por ejemplo, constituían un ejemplo evidente de lo que Bazin buscaba en las películas.

Los teóricos del autor estaban básicamente de acuerdo con Bazin cuando Rohmer afirmó: " *Tal vez porque el cine de todas las artes imitativas, es la más rudimentaria, la más cercana a la reproducción mecánica es también la tiene mayor capacidad de capturar la esencia metafísica del hombre o del mundo*". Pero esa distinción que hace Rohmer entre hombre y mundo implica un cambio de actitud ; el hombre y su mundo quedaban artificialmente separados mediante una disociación con la que Bazin no habría estado de acuerdo. Godard apoyó esta nueva idea al considerar al cine "*la más religiosa de todas las artes, ya que valora al hombre por encima de la esencia de las cosas y nos revela el alma en el interior de su cuerpo*". Como ha puntualizado el crítico estadouniden-

se Tom Milne, este comentario constituye "… *un ataque -o más bien una corrección- a las teorías de André Bazin en contra del montaje*"[88] (p. 248). El individuo era el tema que más interesaba a los teóricos del autor. Bazin, según ellos se ocupaba de las cosas y del orden divino del mundo, y no de las personas. Este cambio de apreciación (en realidad se trataba de una ligera matización) se deducía de dos causas fundamentales:

a) Los partidarios de la nueva teoría querían antes que nada expresar mediante sus películas su propia visión del mundo ; para tal fin utilizaban libremente la técnica y el estilo narrativo

   - Se interesaban mucho más que Bazin en la dirección
   - Se interesaban por la obra de los directores que consideraban más destacables.

b) Mientras que los personalistas de las décadas anteriores se interesaban sobre todo por el funcionamiento de la sociedad, desligando al individuo de ella, estos teóricos consideraron por lo general negativa la influencia que la sociedad ejercía sobre las personas.

Así, mientras que Bazin prefería los grandes angulares y las tomas largas y elaboradas, estos críticos subrayaban más la puesta en escena. Este es uno de los conceptos que quedan menos claros en sus escritos. Igual que 'auteur', el término 'mise en scène' no era nuevo ; provenía del lenguaje teatral y se refería originalmente la escenificación, financiación y producción de un espectáculo. El nuevo apelativo del director de cine es ahora, como debió haberlo sido siempre, 'metteur en scène'. Para los teóricos del autor era aquel miembro de un rodaje que se ocupaba de la disposición de los objetos físi-cos, de la coreografía de sus movimientos y de la manipulación del aparato técnico (lu luz, la cámara, etc.) ; resumiendo, controlaba las imágenes visuales. La 'mise en scène' no se expresa en términos de libertad y destino, sino más bien en la habilidad y el genio para manipular los objetos de forma ingeniosa, tomar a la naturaleza como modelo y embellecer las cosas que necesitan un retoque: por ejemplo, conferir a un atardecer una atmósfera dominguera de pereza y bienestar. No se trata, por tanto, de expresar, sino de representar. Para que esa representación tuviese éxito en su barroquismo hacía falta una combinación ideal de cámera, director y camerógrafo -y de los desplazamientos de los actores dentro del encuadre- en relación con la escena de que se tratara. Cuando Godard decía que una película

[88] MILNE, T., ed., 1986, *Godard on Godard*, New York, Belfond

debe representar y no expresar estaba defendiendo evidentemente el reclamo de Bazin de realismo en la escena. Su concepto de puesta en escena 'barroca' se refiere, sin duda, a los logros del Expresionismo Alemán* y del montaje 'de atraccio-nes' utilizado por el realizador soviético Serguei Mikhailovich Eisenstein*, así como a la dependencia del pintoresquismo y a todas las tomas y técnicas decorativas que no añaden nada a la progresión narrativa del film. Estos teóricos destacaban positivamente la austeridad de las películas hollywoodienses de serie B ; así, Truffaut, por ejemplo no encontraba en *Sudden Fear* ('Miedo súbito', ('Miedo súbito', 1952), de David Maler, "… *ninguna toma innecesaria para la progresión*" *. Esa austeridad apoyada por Godard y Truffaut fue elevada a la categoría de ley estética por Eric Rohmer, quien decía que "… *está reservado a los mayores cineastas el uso de los medios más directos medios de expresión que sensibilice nuestros nervios, recurriendo a la vez a la alusión y a la elipsis*". André Bazin, en cambio, refiriendose a la profundidad de campo desplegada por Renoir, manifestaba:

> "Confirma la unidad del actor con el decorado, independizándolo de todo lo real, tanto humano como mineral. En cuanto a la representación del espacio se necesita una modalidad fundamental de este realismo que postula una referencia constante al mundo mediante un universo de analogías, metáforas y, como diría Baudelaire, de otrao tipo de correspondencia no menos poética".

---

* Se refiere al cine de corte expresionista realizado en la Alemania de Weimar (después de la 1ª Guerra Mundial y antes de Hitler), cuya estética demuestra una fuerte personalidad y ha proporcionado una herencia decisiva en la historia de la cinematografía mundial, singularmente en la configuración del género fantástico. Esa estética no se limita a innovaciones plásticas en fotografía o decorados, sino que abunda en la dialéctica realidad/ficción con relatos de doble nivel que exploran en la condición humana, sus miedos y sus fantasmas mediante figuras sobrehumanas de fuerte semántica mitológica. El cine negro norteamericano o la ciencia ficción contemporánea se revelan deudoras del expresionismo alemán. [vid. SÁNCHEZ NORIEGA,J.L., *Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán*, Universidad Complutense de Madrid, Internet]

* Según el citado director soviético, la capacidad expresiva del espectáculo no se concentra exclusivamente en la solidez interior, en la consistencia del hilo argumental de la obra, sino en la manera cómo se planifica la puesta en escena y cómo el director logra explotar independientemente cada uno de sus elementos mediante determinadas asociaciones desencadenadas por las uniones simbólicas que construye el montaje con cada uno de los fragmentos disponibles de la película. Con este procedimiento cada elemento adquiere un valor autónomo, asociado con un efecto que se calcula exactamente en cada instante del desarrollo de la obra. Es un método en sí mismo, porque desarrolla una fórmula basada en medidas exactas, con infinitas posibilidades de combinación, asociada inevitablemente con un efecto a todas luces agresivo, dirigido a capturar la atención de los espectadores. [vid. CUBILLOS PUELMA, V., "La teoría del montaje de atracciones", en *La Fuga*, Internet]

* A nosotros no nos gustó concretamente esa película, cuya puesta en escena es, sin duda, brillante -y en eso le damos la razón a François Truffaut-, debido a que la historia narrada nos pareció absolutamente inverosímil. Frente a muchas opiniones que se escuchan, continuamos pensando que no todo en el 7º Arte es técnica, es decir, buena fotografía, buena actuación, buena música, etc. (no creemos en el tan cacareado 'cine en cuanto cine'), y defendemos que cualquier película, sea de la calidad que sea y salvo algunos pocos intentos experimentales de la historia del cinematógrafo que no vienen al caso, debe contar una historia coherente y sobre todo creíble, independientemente de la ideología de cada cual.

Pero como apuntaba Rohmer, el proceso sigue siendo el mismo: el director debe controlar las apariencias a la hora de profundizar en la esencia. En su crítica a *Europe 51* destaca cómo Rosselini demuestra la existencia del alma de la protagonista "… *únicamente mediante la fuerza de sus ojos, su expresión facial, la actitud que muestra su presencia física y las de las personas que la rodean*". Lo que vemos en la pantalla constituyen las manifestaciones externas que señalan una vida interior del personaje. Godard escribió al respecto: "*... la cara no es sólo una parte del cuerpo ; es la prolongación de una idea que se debe capturar y revelar*". Esa vida interior se ve afectada por la actividad física y sus cambios. Por tanto, para narrar una historia de trascendencia y soledad, así como la consecución de la salvación personal había que encontrar un modo idóneo ; Rohmer insiste en la necesidad de presentar ciertos actos y momentos significativos: "*No constituye un secreto que la puesta en escena de Renoir recae más en la elección de las situaciones que a la acción de la cámara, la cual se limita a ajustarse a las mismas*". La teoría de los autores defendía, en definitiva, de forma muy complicada algo en sí bastante simple. Al principio puede resultar extraño considerar a la actuación como parte de la puesta en escena, ya que generalmente se suele considerar a esta actividad una más de los aspectos concernientes del cine, junto con la dirección, la escritura del guión, el trabajo de la cámara, y así sucesivamente. Pero los teóricos del autor consideraban a la actuación, y particularmente las dirección de los actores, uno de los aspectos más esenciales de la labor del director de una película. Incluso eran conscientes de que esa dirección de actores era especialmente destacable en cineastas que, como Elia Kazan, se mostraban especialmente cuidadosos en este detalle. Esos críticos consideraban el trabajo con actores y actrices convencional, heredado del teatro, generalmente deplorable. Buscaron, pues, una nueva forma de actuar que expresase en la pantalla ese aislamiento del individuo en el medio social que se quería plasmar en la pantalla. Descubrieron entonces que la forma de dirigir a los actores que utilizaba Renoir se basaba en el mismo 'método' del director teatral ruso Konstantin Stanislavsky, introducido en Estados Unidos por Elia Kazan Y Lee Strassberg en la década de 1940*. Igual que los teóricos del autor, Stanislavsky creía que "… *existe*

* El sistema o 'método' Stanislavski es un enfoque sistemático para la formación de actores que el director de teatro ruso Konstantín Stanislavski desarrolló en la primera mitad del siglo XX. Esta metodología de actuación pretende movilizar el pensamiento consciente y la voluntad del actor para activar otros procesos psicológicos en teoría menos controlables, como son la experiencia emocional y el comportamiento subconsciente, de manera comprensiva e indirecta. En el ensayo el actor busca motivos internos para justificar

un vínculo irrompible entre la acción sobre el escenario y el objeto que la provoca. En otras palabras, se da una completa unión entre el ser espiritual y el físico de un personaje"[89].

Aplicando este método al cine, las actrices y los actores deben ser liberados por el director de la tiranía de los diálogos preescritos ; Truffaut considera concretamente a la actúa-ción tanto de Ava Gardner como de Susan Hayward en *The Snows of Kilimanjaro* ('Las nieves del Kilimanjaro', 1952), de Henry King, "… *muy limitada por el competente diálogo de Casey Robinson*". Siguiendo a Stanislavsky, en cambio, en quien los teóricos del autor se basaban, como sabemos, el actor llevará a cabo una caracterización más creíble y auténtica expresando a través de su personaje sus propias vivencias y sentimientos. "*No actueis!*"* había sido el consejo de los directores, basándose en los resultados del experimento que el soviético Lev Kuleshov con el primer plano de una actriz (experiencia conocida como el 'efecto Kuleshov', antecedente directo del montaje de atracciones eisensteiniano anteriormente comentado*). Lo que intentaban reflejar tales películas eran las personalidades de James Dean, Gloria Grahame, Anna Magnani, o Ingrid Bergman.

---

la acción y la definición de lo que el personaje busca lograr en un momento dado (una 'tarea'). [vid. VARGAS, A.C., ed., 2017, *El método Stanislavsky, una herramienta< de trabajo*, Bogotá, Internet]

[89] STANISLAVSKY, K., 1917, *An Actor Prepares*, London, Methuen

* Probablemente decían esto para evitar sobreactuaciones por parte de actores sin dirigir.

* Lev Kuleshov estuvo encargado de un taller de montaje poco después de la revolución de 1917 y los cineastas Vsévolod Pudovkin y Serguéi Eisenstein fueron sus alumnos. En 1922, Pudovkin describió un experimento que supuestamente había llevado a cabo junto con su profesor en el cual se intentaba se seleccionaron varios primeros planos del rostro neutral del conocido actor Iván Mozzhujin (no de una actriz, como indica erróneamente Hess) unidos a fragmentos de diferentes películas. Se generaron tres diferentes combinaciones:

- En la primera se mostraba un plato de sopa en una mesa después del primer plano, de manera que Mozzhujin parecía mirar el plato.
- En la segunda, se reemplazó la toma del plato con una toma de una mujer en un ataúd.
- En la tercera, se utilizó una toma de una niña jugando con un oso de peluche.

Posteriormente, las combinaciones fueron mostradas ante una audiencia. Ante la sopa, la gente creía percibía lo pensativo que se veía el rostro de Mozzhujin, el ataúd les hizo percibir tristeza en el rostro y la niña jugando con su oso de peluche sugirió que Mozzhujin sonreía. En los tres casos, la cara era sin embargo la misma. Kuleshov llamó 'geografía creativa' a la creación de esta narrativa visual coherente y los efectos que producía montar varios fragmentos de película ya existente. El 'efecto Kuleshov' es quizá el ejemplo de la importancia de sintaxis fílmica. La contemplación de una cinta no es un fenómeno de estímulo-respuesta, sino que el espectador es un participante activo en el proceso de la creación de significados. La audiencia proyecta sus propias emociones en la cara del actor basándose en cánones de representación de las expresiones. El efecto perceptual producido con la sucesión de imágenes es rápido, inconsciente y casi automático. Al encuadrar el escenario de cierto modo y ordenar una historia en una secuencia particular, la película establece expectativas sobre sus relaciones espaciales y temporales, es decir, las imágenes estereoscópicas y en movimiento generan un sentido de espacio para el espectador. [vid. CASTILLERO MIMENZA, Os., *Efecto Kuleshov: qué es y cómose utiliza en el cine*, Internet]

Se concebía a los actores como atrapados en la soledad moral de sus respectivos personajes, y el director debía conducirlo mediante sus intuiciones hacia la salvación final esperada por la audiencia (‘happy ending’). *The Diary of a Chambermaid* (‘Diario de una camarera‘, 1946), de Jean Renoir, es la única película que, a decir de Eric Rohmer, nos ha conseguido transmitir los sentimientos que solemos ocultar sin recurrir a una voz ‘en off’ ni a cualquier otro artificio ; no se trata solamente de la humillación reprimida, sino incluso el disgusto o la dejadez que uno mismo siente. En consecuencia podemos decir que los teóricos del autor tenían una idea muy definida del contenido de la vida interior y de sus aspectos más a considerar. Jacques Rivette, por ejemplo, no veía la puesta en escena como un lenguaje, sino como un arma que mostraba el corazón y el alma de los personajes “… *Con el fin de revelarnos las verdades más ignoradas*”. Los teóricos del autor buscaban en las películas clásicas esos privilegiados momentos en que la expresión de los sentimientos reprimidos del protagonista se dejaban ver y éste se liberaba de su incómoda soledad, que se había ido intensificando hasta alcanzar un momento de paroxismo. El citado Jaques Rivette en contraba en los films de Howard Hawks una preocupación por “*... l’aventure intellectuelle*” donde la razón y la inteligencia del hombre se ven constantemente asaltados por lo inhumano, lo subhumano y lo irracional ; afirma que “… *peor que el infantilismo, la bestialización y la degeneración es la fascinación que tales actitudes ejercen sobre la inteligencia*” En tales casos el alma humana y la vida interior se encuentran al borde de un abismo emocional, especialmente en los primeros planos. Constantemente vemos como estos críticos se interesan en la habilidad del director o el actor de turno de llegar ‘jusqu’au bout’ (hasta el límite). Era entonces cuando el cine mostraba su grandeza artística ; la habilidad para transmitir al espectador esa inseguridad e inestabilidad en la “*... frontera extrema donde se consumen los últimos cartuchos de la resistencia personal, pero donde todavía es posible una victoria significativa*”. Es únicamente en esas situaciones-límite cuando el espíritu humano supera la prueba más dura y puede demostrar su auténtico valor.

Esa imagen de la condición humana se corresponde con la más arriba descrita de la concepción personalista, en virtud de la cual nos encontramos solos y abandonados en un universo (o una sociedad por lo menos) hostil y sin sentido, pero podemos experimentar la salvación mediante nuestra relación con lo divino. Ese es básicamente el mensaje de *The Lusty Men* (‘Hombres errantes’, 1952), de Nicholas Ray. Al decir de Eric Rohmer, la verdadera lucha tiene lugar en cada individuo individual que se enfrenta a su demonio

interno y a la violencia del pecado, al cual el hombre parece abocado a causa de su soledad. Según este mismo crítico y posterior realizador, tanto la ya mencionada *Europe 51* como *The Golden Coach* (1952), ambas de Roberto Rosselini, constituían "… *una admirable canción sobre el tema de la soledad moral*", así como en otras películas del mismo período, donde se refleja la lucha de un individuo excepcional, y siempre con connotaciones religiosas. Es el caso, por ejemplo y más en concreto de *I Confess* ('Yo confieso', 1952), de Alfred Hitchcock, donde el protagonista intenta probar su inocencia en un crimen tratando de conseguir que un sacerdote quebrase su secreto de confesión. Esas luchas morales y espirituales a que nos estamos refiriendo constituyen el centro de numerosas películas defendidas por los teóricos del autor. Se entiende como tal, como hemos visto, el director que presenta de forma más convincente y más directamente la el encarnizamiento de esta lucha con los medios visuales (a saber, gestos y movimientos de los hombre en la pantalla, la puesta en escena, en suma) de que dispone. EnEnero de 1954 apareció en las páginas de Cahiers du Cinéma el artícula 'Une Certain Tendance du Cinéma Français'. El crítico, también realizador con posterioridad, Jacques Doniol-Valcroze, que lo había dado a la luz, admitió que "… *la publicación de ese escrito marcó el principio de todo lo que representa actualmente"*. Por lo visto él y André Bazin estuvieron deliberando durante un cierto tiempo acerca de la conviniencia de publicar ese texto, y finalmente le dieron el visto bueno. Leyéndolo hoy en día resulta difícil discernir qué fue lo que sorprendió tanto entonces al consejo de redacción de Cahiers y cómo pudo ser tan importante su efecto para que Doniol-Valcroce siguiera comentándolo años más tarde. De todas formas, a pesar de la endeblez y la superficialidad del susodicho escrito de François Truffaut (tal vez fuese en realidad esa característica, y no su ideología, la que hiciese a los directivos de entonces dudar si publicarlo o no), lo cierto es que ese artículo ejerció -probablemente sin proponérselo- una enorme influencia en la crítica cinemato- gráfica francesa posterior, por dos razones: se permitía algunos juicios acertados sobre el cine francés del momento y ponía sobre el tapete la actualmente famosa oposición entre la 'tradición de calidad' (aquellas películas consideradas mejores por los críticos france- ses y por los jurados internacionales) y el 'cinéma d'auteurs' (las obras de Renoir, Bres- son, Cocteau, Becker, Tati, Ophuls, Leen-hardt y Gance), con frecuencia ignoradas, incomprendidas y denostadas por aquella crítica, institucionalizó de paso la defensa obcecada de aquellos últimos por parte de Rohmer, Rivette y Godard.

A partir de que el mencionado Andrew Sarris dio a conocer la 'politique des auteurs'[90] en Hollywood se hizo preciso analizar con mayor detenimiento el contenido de dicho manifiesto. En él no se insiste tanto -como algunos han creído- en que el director sea capaz de expresar su propia personalidad ("*El director es la estrella*", se suele citar), sino más bien en su deseo y habilidad para expresar una óptica mundo institucionalizada sobre el mundo ; un autor era, en suma, un director cinematográfico que expresaba con habilidad una imagen optimista de las potencialidades del hombre enfrentado a una sociedad corrupta. Los personajes de las películas de autor son figuras grandiosas que se alzan sobre la mayoría. Balestrero, el protagonista encarnado por Henry Fonda en *The Wrong Man* ('Falso culpable', 1957), de Alfred Hitchcok, podría ser cualquiera de nosotros. ; comparésele con los personajes de Ingrid Bergman, Cary Grant, Anna Magnani o Jean Gabin en otras películas de Rossellini, Renoir o el propio Hitchcock. La mayor parte del citado artículo de Truffaut está dedicado a criticar al cine comercial francés y a sus guionistas, especialmente a Jean Aurenche and Pierre Bost. Truffaut denunciaba a estos hombres y al cine que representaban por la irreverencia para con las novelas que habían adaptado, sus actitudes anticlericales y antimilitaristas, su pesimismo y negatividad, su 'profanidad' y 'blasfemia', y sobre todo su ultraconservadurismo político y artístico. En opinión de Truffaut, el cine francés de la época era un calco del norteamericano. *Pepe le Moko* (1936), de Julien Duvivier, no era más que una burda imitación de *Scarface* ('El terror del hampa', 1932), de Howard Hawks. *Quai des brumes* ('El muelle de las brumas', 1938), de Marcel Carné, con guión de Jacques Prevert*, era "… *la obra maestra de la escuela conocida como realismo poético*", término que se utiliza para catalogar las películas más importantes de la década de 1930, donde "… *la auténtica y meticulosa descripción de los medios sociales … se veía invadida por elementos románticos y poéticos derivados de la mitología del Amor, el Destino y la confrontación de Dios con el Mal*".

Con la guerra y la ocupación alemana ese 'realismo poético' fue sustituido por el 'realismo psicológico', representado en el cine por la obra de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Rene Clement, Yves Allegret, y Marcel Pagliero, los directores franceses más famosos de la etapa postbélica, que ya estaban en activo durante la contienda ; *Le corbeau* ('El cuervo', 1943), de Georges Clouzot, fue la película más representativa de esa tendencia. Según Truffaut, … *para Clouzot la poesía del decorado o de cualquier situación te-*

[90] SARRIS, op. cit., pg. 27

* Un claro precedente del cine negro francés de épocas posteriores. Gran película, en nuestra opinión.

nía menos interés que la evolución anímica de los personajes … Consideraba sus films como pequeñas novelas". Películas como la anteriormente mencionada *Quai des brumes*, o *Le jour se lève* ('Cuando amanece', 1939), también de Marcel Carné, así como *Douce* (1943) o *Le diable au corps* ('El diablo en el cuerpo', 1947), ambas de Claude Autant-Lara, o *Jeux interdits* ('Juegos prohibidos', 1952), de René Clément*, representan un hacer cine más bien convencional: actuación teatral, cámara estática, montaje invisible y dependencia absoluta de guiones, diálogos y puestas en escena complicadas. La crítica de Truffaut no alcanzó, por supuesto, a sus directores favoritos Gance, Renoir, Bresson y Cocteau. Más que interpretar a su modo, como Bazin, las diferencias tendencias del cine de su época, Truffaut se limitó a enumerar y a demoler sistemáticamente el cine que más odiaba, o sea, el cine francés que tenía éxito en aquel momento. De forma similar a lo que hemos visto que en parte ha ocurrido con el cine, el divismo operístico declinó a lo largo del siglo XIX a favor de compositores y directores de escena, y parece que en la actualidad se está reavivando con figuras del calibre de Plácido Domingo, pero los tiempos han cambiado[91]: "*El poder de los cantantes en el mundo de la ópera agonizó en los años noventa y se extinguió entrando el nuevo siglo. Ya ni la industria discográfica, que bastante tiene con sobrevivir a sus antiguos so-portes como para aguantar bobadas, les asiste. Los directores artísticos de los teatros y los grandes nombres de la escena tomaron el relevo para encaminar y hacer sobrevivir un arte caduco en manos de mentalidades anteriores. Se hicieron fuertes e impusieron las reglas que antaño habían estado en manos de cantantes y directores musicales. En buena hora. Hasta la fecha y salvo excepciones lamentables, han sido los únicos capaces de hacer potable un arte que resultaba demasiado decadente con las reglas de antaño*".

Conclusiones extemporáneas con algunas referencias a las Islas Canarias

¿Es todo cultura? O, mejor dicho, ¿se puede englobar a todas las llamadas 'manifestaciones culturales' bajo uno y el mismo epígrafe?[92] Yo opino que no, y me consta que muchas de las personas más o menos relacionadas con el tema piensan todo lo contrario.

---

* Magnífica película ; en nuestra opinión constituye una obra maestra de la cinematografía de todos los tiempos, pese a lo que pensara François Truffaut de ella en su momento.

[91] RUIZ MANTILLA, J., 2012, *Divos de ayer, divos de* hoy, Internet ; BEZUNARREA VALENCIA, O., 2008, e.a., "Divismo y narcisismo de los periodistas en el cine", en *Textual & Visual Media*, Nº 1

[92] PUELLES LÓPEZ, J., *Cultura, subcultura y contracultura*, inédito

Tienden por lo que yo veo a confundir generalmente lo que nosotros denominarímosa 'subcultura' con manifestaciones de índole más elevada, más propiamente calificables de 'cultura'. Posiblemente la razón de tal confusión se debe al despiste creado en torno a este asunto a raíz de los movimientos contraculturales de finales de los años 60 y principios de los 70 del siglo XX (Mayo del 68, el rock, los hippies, etc.), Entonces se trataba de propugnar una versión alternativa de 'cultura' que acabara de una vez para siempre con la cultura elitista y caduca que se daba por aquella época. Eso se intentó llevar a cabo en todos los campos, especialmente en el musical, donde se echó mano de elementos de procedencia popular y de nuevas tendencias juveniles: rock, folk, etc. La idea en sí no era mala, pero sí, a nuestro entender, la forma de llevarla a cabo. Generalmente se tendió a creer que todo lo 'antiguo' había dejado de tener interés y, en cambio, todo lo nuevo era válido por el simple hecho de ser nuevo. En realidad se acabó por aceptar ciegamente todas las nuevas propuestas, sin un verdadero análisis en profundidad. Y como los destinatarios de esa oferta, a menudo pseudocultural (especialmente en lo que a música se refiere), formaban un público muy joven -de un nivel cultural necesariamente bajo en su mayoría- llegó un momento en que no se pudo distinguir entre lo verdaderamente interesante y lo que únicamente constituía una simple moda, producto de una hábil promoción comer- cial: *subcultura*, en suma. Eso explicaría tal vez la degradación (e incluso desaparición) del fenómeno contracultural que se ha venido observando a lo largo de los últimos 50 años. El aspecto musical es, como digo, el más evidente, donde se ha caído en el comercia- lismo más exacerbado, pero también se observa algo similar en otras especialidades: todo lo que queda de la mítica 'contracultura' (ya se venia observando desde mediados de la década de 1980 e incluso antes) es el 'porro', los vaqueros, el 'punk', el postmodernismo y otras manifestaciones superficiales, testigos, como mucho, de la dependencia subcultu- ral de todo el mundo del imperialismo USA, de la ‘globalización’, o como quieran llamarlo*.

---

*La globalización, en ocasiones denominada ‘mundalización’, es un proceso económico, tecnológico, político y social y cultural a escala mundial que consiste en la creciente comunicación e interdependencia entre los distintos países distintos países del mundo, uniendo sus mercados sociales a través de una serie de transformaciones sociales y políticas que les brindan un carácter global. La globalización es a menudo identificada como un proceso dinámico producido principalmente por la sociedad y que ha abierto sus puertas a la revolución informática, llegando a un nivel considerable de liberalización y democratización en su cultura política, en su ordenamiento jurídico y económico nacional, y en sus relaciones nacionales e internacionales. Este proceso, originado en el seno de la civilización occidental y que se ha expandido alrededor del mundo en las últimas décadas de la Edad Contemporánea (segunda mitad del siglo XX), recibe su mayor impulso con el fin de la Guerra Fría y continúa en el siglo XXI. Se caracteriza en la economía por la integración. Se caracteriza en la economía por la integración de los sistemas económicos locales a una economía de mercado mundial donde los modos de producción y los movimientos de capital se configuran a escala

No se puede afirmar, en resumen, que la denominada cultura de masas sea algo distinto de la 'cultura dominante' ; es más bien una versión de la misma para personas incultas. En lo que a nosotros respecta, consideramos la primera más peligrosa a todos los niveles que la segunda, puesto que constituye el resultado de una exitosa maniobra, orquestada desde alguna ubicación en 'las alturas' por lo que parece para idiotizar al personal, haciéndole olvidar sus raíces culturales, es decir, todas las conquistas que la Humanidad ha hecho en el terreno cultural y social a lo largo de los milenios*. Se nos intenta convertir, en suma, de personas en simples consumidores pasivos, que aceptamos ciegamente todo lo que nos echen. ¡Y encima nos creemos libres! ¿Han observado, por ejemplo, que de un tiempo a esta parte todas las fiestas de todos los pueblos, barrios, etc. de Canarias (y del resto de España, suponemos) son prácticamente iguales? En efecto, tal como dice un amigo mío, lo mismo da ir a la Fiesta de San Pedro de Güímar que al Car-

---

planetaria ('nueva economía') cobrando mayor importancia el rol de las empresas multinacionales y la libre circulación de capitales junto con la implantación definitiva de la sociedad de consumo. El ordenamiento jurídico también siente los efectos de la globalización y se ve en la necesidad de uniformizar y simplificar procedimientos y regulaciones nacionales e internacionales con el fin de mejorar las condiciones de competitividad y seguridad jurídica, además de universalizar el reconocimiento de los derechos fundamentales de la ciudadanía. En la cultura se caracteriza por un proceso que interrelaciona las sociedades y culturas locales en una cultura global (aldea global), aunque existe divergencia de criterios sobre si se trata de un fenómeno de asimilación occidental o de fusión multicultural. En lo tecnológico depende de los avances en la conectividad humana (transporte, circulación depende de los avances en la conectividad humana (transporte y telecomunicaciones) facilitando la libre circulación de personas y la masificación facilitando la libre circulación de personas y la masificación de las tecnologías de información y comunicación y el Internet. En el plano ideológico, los credos y valores colectivistas y tradicionalistas causan desinterés generalizado y van perdiendo terreno ante el individualismo y el cosmopolitismo de la sociedad abierta. Los medios de comunicación clásicos, en especial la prensa escrita, pierden su influencia social (cuarto poder) frente a la producción colaborativa de información de la Web 2.0 (quinto poder). Mientras tanto, respecto a la política, los distintos gobiernos van perdiendo atribuciones en algunos ámbitos que son tomados por la sociedad civil en un fenómeno que se ha denominado 'sociedad red'. El activismo gira cada vez más en torno a movimientos sociales y las redes sociales, mientras los partidos políticos pierden su popularidad de antaño, se ha extendido la transición a la democracia contra los regímenes despóticos, y en políticas públicas destacan los esfuerzos para la transición al capitalismo en algunas de las antiguas economías dirigidas y la transición del feudalismo y la transición del feudalismo al capitalismo en economías subdesarrolladas de algunos países aunque con distintos grados de éxito. Geopolíticamente el mundo se debate entre la unipolaridad de la potencia estadounidense y el surgimiento de nuevas potencias regionales, y en relaciones internacionales el multilateralismo y el poder blando se vuelven los mecanismos más aceptados por la comunidad internacional. La sociedad civil también toma protagonismo en el debate internacional a través de las ONGs internacionales de derechos humanos que monitorean la actividad interna o externa de los Estados. En el ámbito militar surgen conflictos entre organizaciones armadas no-estatales (y transnacionales en muchos casos) y los ejércitos pertenecientes al estado (guerra contra el terrorismo, guerra contra el narcotráfico, etc), mientras las potencias que realizan intervenciones militares a otros países (usualmente a los considerados como Estados fallidos) procuran ganarse a la opinión pública interna y mundial al formar coaliciones multinacionales y alegando el combate a alguna amenaza de seguridad no sin amplios debates sobre la legitimidad de los conceptos de guerra preventiva e intervención humanitaria frente al principio de no intervención y de oposición a las guerras. La valoración positiva o negativa de este fenómeno, o la inclusión de definiciones alternas o características adicionales para resaltar la inclusión de algún juicio de valor, pueden variar según la ideología del interlocutor. Esto ocurre porque el fenómeno globalizador ha despertado gran entusiasmo en algunos sectores, mientras en otros ha despertado un profundo rechazo (antiglobalización), habiendo también posturas eclécticas y moderadas. [vid. QUIROA, M., 2015, *Globalización*, Economía.com]

* Nos imaginamos que algunos (nosotros no, desde luego) considerarán esta la mejor forma de retornar a la tan ansiada 'sociedad sin clases' primordial a la que se refiere Friedrich Engels, ubicada en el Neolítico. [vid. ENGELS, Fr., 1878, *La revolución de la ciencia de Eugenio Dühring*, Marxists.org]

naval de Santa Cruz: sólo difieren en la cantidad de gente que asiste y en que en Carnavales algunas personas se disfrazan, pero por lo demás son idénticas: los mismos quioscos, las mismas atracciones, la misma música ... y ya que hablamos de quioscos, es de general conocimiento que los que más éxito tienen, según demuestra la experiencia, son aquellos con la música más estridente y discotequera, puesta con el suficiente volumen para que no se pueda ni hablar*. Hace decenios que prácticamente nadie va como antaño a las así llamadas 'fiestas populares' a hacer música popular (para eso se inventaron en todo el mundo hace siglos* ; ¿nadie se acuerda?). No podrían, aunque quisiesen, y nuestro folklore, así como el del resto de España, se va convirtiendo paulatinamente en una pieza de

* Lo decimos por experiencia propia.

* Desde el siglo XVI, la danza europea representaba una dicotomía entre las clases y entre la vida de los pueblos locales y regionales y la cultura extranjera. Mientras que muchos países (Inglaterra, en particular) pasaron por períodos en los que se desaprobaban los estilos de danza de origen extranjero, especialmente Francia e Italia, estos estilos permearon toda Europa Occidental, enriqueciendo y complementando las tradiciones locales de la danza inglesa, y viceversa. La danza sigue siendo un arte en evolución en Europa, y sus influencias externas provienen de lugares aún más lejanos, nutriendo y fortaleciendo una tradición viva. Los bailes tempranos incluían bailes de líderes, bailes de parejas donde el hombre dirigía, las parejas giraban en el sentido de las agujas del reloj y la mujer se paraba al lado derecho del hombre. Las danzas rituales y las coreografías para las máscaras de la corte eran comunes. Por primera vez, la danza fue considerada arte en el siglo XVI. Fabrio Caroso creó los primeros manuales de instrucciones para una serie de complejas danzas de 'clase alta'. Entre ellos, el galliard y el volte, precursor del vals. Estas danzas tuvieron un gran impacto en Inglaterra, que las fusionó con danzas indígenas. Shakespeare se refirió a «La Volta» en varias de sus obras. Italia y Francia dominaron la escena de la danza. El manual de Caroso fue traducido al español. Las máscaras de salón de baile se hicieron populares en Inglaterra, y la coreografía continuó creciendo en complejidad. A diferencia del rígido contraste que definía el baile de corte italiano y francés con bailes de pueblo o de campo, los bailes de campo eran muy populares entre todas las castas de Inglaterra. El Cushion Dance, el Hunting Fox y Tom Tyler fueron notables. Bajo el gobierno de Oliver Cromwell, el baile estaba mal visto. Fue visto como una provocación. A pesar de esto, la danza social prosperó, y en 1651, John Playford publicó «The English Dancing Master or Plaine and Basic Rules of Country Dances». El uso de la palabra inglés fue significativo aquí, ya que los ingleses generalmente desaprobaban los bailes inspirados en Francia e Italia durante el reinado de Cromwell. Esto se mantuvo hasta que Carlos II llegó al poder. En Inglaterra, los bailes country prosperaron, aunque los estilos de baile y las influencias variaron. Los bailes de Longways eran populares, y se construyeron salones de baile como tales para satisfacer este estilo. Los Maestros de Danza designados por las cortes coreografiaban danzas para ocasiones y ceremonias especiales. En la segunda mitad del siglo, los Maestros de Danza celebraron bailes country con gran estima, se abrieron más salones de baile y cada año se produjeron manuales con instrucciones para los bailes populares que se presentaban en la corte ese año. Danzas como The Baker$0027s Wife, La Bolangere y Scotch Reel fueron los pilares del baile, y los bailes country de siempre fueron sin duda el centro del baile. Este período se denomina período de regencia. La composición de la danza fue vital para su tradición durante esta época. Más tarde, se introdujeron bailes drásticamente diferentes: el vals, la polca y la cuadrilla. Los ciudadanos ingleses condenaron el vals en particular por la cercanía de la pareja y su origen extranjero. Finalmente fue aceptado como un baile de salón común, al igual que la polca. El baile de las parejas seguía prosperando, pero las cuadrillas y los bailes de cuadrilla todavía eran populares a principios del siglo XX. Los años 50 y 70 de ese siglo trajeron un renacimiento de la danza folklórica, y en los Estados Unidos, los bailes comenzaron a estar determinados por lo que la banda estaba tocando, en lugar de tener un baile fijo para acompañar una canción, que todavía era común en Europa. A finales de este siglo, tuvo lugar un renacimiento de la danza de pareja, centrándose en técnicas de improvisación e incorporando influencias de danzas folclóricas europeas recién aprendidas. [vid. ATIE, L., 2019, "Danzas populares y tradiciones populares", en *Babbel*, Internet]

museo (ya lo sería, si no se resistiese con uñas y dientes y si no lo dieran por televisión de vez en cuando, y cada vez menos).

Cambiando de tercio, pero sin salirnos del tema: con cierta periodicidad se comenta mucho en ambientes pretendidamente 'progres' el asunto del Festival de Música de Canarias, cuyo nivel también ha descendido bastante con el paso de los años. Ciertas personas arguyen que no hay derecho a gastarse tantos millones del presupuesto canario en una música presuntamente 'elitista' y poco popular, y dicen que los poquísimos aficionados a la música clásica no tienen derecho a que se gaste el dinero de los contribuyentes en traer a algunos intérpretes de primera fila en ese campo*. Por supuesto esos señores (tan 'contra-culturales' ellos ...) no protestan en absoluto cuando se gasta el dinero de los mismos contribuyentes en traer a las Islas festivales de salsa, de jazz, etc. (todo lo que no sea mú-sica clásica, vamos), o cuando viene alguno de esos cantantes -o 'artistas'- de moda del momento a desgañitarse a base de rayos laser, hielo carbónico, la tira de watios de sonido y no sé qué más. Eso sí que es 'cultura popular', ¿verdad? Como decíamos al principio de este trabajo, da la impresión de que de un tiempo a esta parte estamos siendo testigos de una ofensiva general en contra de la 'cultura' en cuanto tal. El fenómeno no es propiamen-te cultural, por supuesto, pero tampoco diríamos que llegue a ser 'contra' o 'subcultural'. Podríamos definirlo más bien, con el anteriormente mencionado Dwight MacDonald, de anticultural. Por un lado se habla de la necesidad de la educación para poder desenvolver-nos por el mundo, pero por otro vemos cómo se propicia en todos los terrenos lo vacío, ramplón y anodino. Parece como si se pretendiera -ya lo apuntamos antes- que deje de estar de moda el que las personas piensen por sí mismas, que dejen de tener un criterio propio, que tanto ellas como los pueblos pierdan su personalidad. Ahora somos 'demócra-tas' y europeos, y como sigamos a este paso este país será pronto como algunos dicen que están Alemania o los USA, donde tener opiniones políticas propias puede llegar a ser peli-groso (a nuestro modesto parecer, eso habría que comprobarlo ; abría que estar allí para ver en directo lo que realmente está ocurriendo en esas democracias occidentales presun-tamente 'fracasadas'). Que cada cual piense lo que quiera.

* ¡Hasta hay quien nos ha dicho que con uno o dos que vengan al año ya deberíamos conformarnos los aficionados a esa música, si es que todavía los habemos! Acabarán dándoles la razón

BIBLIOGRAFÍA:

ALKIN, J., 1972, *The Social Media*, Internet

ALLEN R. Y GOMERY, D., 1995, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós

ALTHUSSER, L., 1988, *Ideologías y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión

ALTHUSSER, L., 1996, *Freud y Lacan*, México, Siglo XXI

ATIE, L., 2019, "Danzas populares y tradiciones populares", en *Babbel*, Internet

AUMONT, J., y MARIE, M., 1990, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós

BALÁZS, B., 2010, *Early Film Theory*, New York, Berghahn Books

BARBÁCHANO, C., 1973, *El cine, arte e industria*, Barcelona, Salvat

BAUDRY, J.-L., 1974-75, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", en *Film Quarterly*, vol. 28, Nº 2

BAUMAN, Z., *Modernidad líquida,* Fondo de Cultura Económica, Internet

BELL, Daniel, 1969, "Modernidad y sociedad de masas: variedad de experiencias culturales", en VARIOS, *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón

BELLOUR, R., 1975, "Le blocage symbolique", en VARIOS, "Psychanalyse et cinema"*, Communications*, Nº 23

BELLOUR, R. y KUNTZEL, Th., 1972, "Le travail du film", en *Communications*, Nº 19

BELLOUR, R. y KUNTZEL, Th., 1975, "Le travail du film 2", en VARIOS, "Psychanalyse et cinema"*, Communictions*, Nº 23

BEZUNARREA VALENCIA, O., 2008, e.a., "Divismo y narcisismo de los periodistas en el cine", en *Textual & Visual Media*, Nº 1

BOURDIEU, P. y PASSERON, J.-Cl., 1979, *La reproducción,*, Barcelona, Laia

BROWNE, N., 1975, "The Spectator-in-the-Text: The Rethoric of Stagecoach", en VARIOS, "Psychanalyse et cinema"*, Communications*, Nº 23

BUCKLAND, W., 2003, "Orientation in Film Space. A Cognitive Semiotic Approach", en *Communications*, Nº 19

BUCKLAND, W., 2016, "La Politique des Auteurs in British Film Studies: Traditional versus Structural Aproaches", en *Mise au Point*, Nº 8, Internet

BUSQUET-DURÁN, J., 2012, "El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica". *Revista de Estudios de Juventud*, Nº 96

CARRANZA, M., 2015, "La realidad de la fantasía", en *Revistababar*, Internet

CASTILLERO MIMENZA, Os., *Efecto Kuleshov: qué es y cómo se utiliza en el cine*, Internet

CLOUARD, Ch. y LEIBOVICI, S., 2019, *Psuchoanalise et cinéma*, Colloque de Cerisy

COHEN-SÉAT, G., y FOUGEYROLLAS, P.,1980, *La influencia del cine y la television*, México, Fondo de Cultura Económica

CROCI, P., y VITALE, A., comp., *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires

CUBILLOS PUELMA, V., "La teoría del montaje de atracciones", en *la Fuga*, Internet

CURRIE, Gr., 1995, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York, Cambridge University Press, citado en BUCKLAND, W., 2003, "Orientation in Film Space. A Cognitive Semiotic Approach", en *Communications*, Nº 19

CURRIE, Gr., 1995, "Visual Imagery as the Simulation of Vision", en *Mind & Language*, vol. 10, Nº 1-2

CHATKO, R.J., 2004, "Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Nº 16, Buenos Aires, Universidad de Palermo

DEBORD, G., 1967, *La société du spectacle*, París, Buchet-Chastel

DELGADO, Sergio, "¿Por qué nos gusta el cine?", en *Psicología en la Red*, Internet

DEMBO, R., 1972, "Gratifications Found in Media by English Teenage Boys", en *Journalism and Mass Communication Quarterly*, Internet

DIERCKX, Is., 2000, *Cine canario … un espacio abierto*, Ateneo de La Laguna

DYMEK, An., 2013, "L'iconicité filmique: Un metalangage de la perception?", en *Signata*, Nº 4

ECO, Um., 1985, "¿El público perjudica a la televisión?", en VARIOS, *Sociología de la comunicación de masas*, op. cit., II

EDELSTEIN, Al., 1973, "New Variables for Cross Cultural Study", en GERBNER, G., ed., *Mass Media Politics and Changing Culture*, New York, John Wiley & Sons

ENGELS, Fr., 1878, *La revolución de la ciencia de Eugenio Dühring*, Marxists.org, Internet

GARCÍA, Germán L., "Cuerpo, mirada y muerte", en CROCI, P., y VITALE, A., comp., *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires

GAUT, B. y KIVY, P., 2015, "The Philosophy of Movies", *en The Blackwell Guide to Aesthetics*, Internet

GÓMEZ TARÍN, Fr.J., *John Ford y la hendidura en el tiempo: manifestaciones de la ausencia en 'The Searchers*', Internet

GÓMEZ TARÍN, Fr.J., "El espectador frente a la pantalla. Percepción, identificación y mirada", en *II Jornadas de Historia y Cin*e, Universidad de Valencia

GUBERN, Román, 1973, *El cine contemporáneo*, Barcelona, Salvat

GUNNING, T., 2006, "The Cinema of Attraction(s): Early Films , its Spectators and the Avant-Garde", en STRAUVEN, W., ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, University of Amsterdam Press

HAN, B. C., 2018, *Hiperculturalidad*, Barcelona, Herder

HAN, B. C., 2020, *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder

HARK, In.R., ed., *Exhibition. the Film Reader*, New York, Routled

HESS, J., 2004, "La politique des auteurs", en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Nº 1 (1974), Internet ; 2016, *The Origins of Auteur Theory*, Internet

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T., 1998, *Dialéctica del iluminismo*, Madrid, Trotta

IGARTÚA, J.J., y MUÑIZ, C., 2008, "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica", en *Comunicación y Sociedad*, vol. XXI, Nº 1

IRIARTE, F., 2004, "High Concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos fílmicos", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Nº 16, Buenos Aires, Universidad de Palermo

JIMÉNEZ HIDALGO, Ant., "La noción de mímesis en Aristóteles. Acción y autonomía estética", en *Microfilosofía*, Internet

LUKÁCS, G., 1965, "Elementos liminares de la estética", en LUKÁCS, G., *Estética I (4)*, Barcelona, Grijalbo

KATZ, El., BLUMLER, J.G., y GUREVITCH, M., 1985, "Usos y gratificaciones de la comunicación de masas", en VARIOS, *Sociología de la comunicación de masas*, II, Barcelona, Gustavo Gili

KATZ, M. y FOULKES, D., 1962, "On the Use oft he Mass Media as ‚Escape'. Clarification of a Concept", en *The Public Opinion Quarterly*, Nº 26

KNUDSON, Al.C., 1927, *Philosophy of Personalism: A Study on the Metaphysics of Religion*, New York, Abbingdon Press

KOTÁTKO, P. y POKORNY, M., eds., *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, London, College Publications

LACAN, J., 1968, "El psicoanálisis: razón de un fracaso", en *Scilicet*, Nº 1, Paris, Seuil

LANDEIRA, S., 1995, *El juego simbólico en el niño: explicación en J. Piaget y en S. Freud*, Buenos Aires, Internet

LANDER, R., 2007, *Lógica del acting out y del pasaje al acto*, El Sigma.com, Internet

LAZARSFELD, Paul F., y MERTON, Robert K., 1969, "Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada", en VARIOS, *la industria de la cultura*

LEAL, Ch., *Hollywood vuelve a recurrir al 'star-system' para cosechar éxitos*, Internet

LEVINSON, J., 2015, *Contemplar el arte*, Casa del Libro, Epub

LOCATELLI, M., *Perception, Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore

LOY, S., RICKWOOD, J., y BENNETT, S., 2018, *Popular music, stars and* stardom, Australian National University Press

LUKÁCS, G., 1965, "Elementos liminares de la estética", en LUKÁCS, G., *Estética I (4)*, Barcelona, Grijalbo

MacDONALD, Dwight, 1969, "Masscult y Midcult", en VARIOS, *La industria de la cultura*

MERCADER,Y., 2000, *Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana

MERRITT, R., 2002, "The Nickelodeon Theatre (1905-1914): Building an Audience for the Movies", en HARK, In.R., ed., *Exhibition. the Film Reader*, New York, Routledge

METZ, Ch., 1975, "La film de fiction et son spectateur", en VARIOS, *Psychanalyse et cinema, Communication*, Nº 23

MILNE, T., ed., 1986, *Godard on Godard*, New York, Belfond

MITRY, Jean, 1977-78, "Psicología del cine", en VARIOS, *Enciclopedia Ilustrada del Cine*, Barcelona, Lagbor. IV

MORIN, Ed., 1972, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral

MULVEY, L., 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, vol. 16, Nº 3, citado por AUMONT y MARIE, op. cit.

MÜNSTERBERG, Hugo, 1916, *The Photoplay. A Psychological Study*, Proyecto Gutenberg. Internet

MUSSER, Ch., 2006, "A Cinema of Contemplation, a Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s", en STRAUVEN, W., ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, University of Amsterdam Press

MUSSER, Ch., 2006, "Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity", en STRAUVEN, W. ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, University of Amsterdam Press

NÚÑEZ-LADEVEZE, L. e IRISARRI, J. A., 2015, "Industria cultural y relaciones 'cara a cara' en las redes: la continuidad del cambio en España". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico,* vol. 21, Nº 1

ORTEGA y GASSET, J., 2010, *La rebelión de las masas*, México, La Guillotina

OUDART, J.-P., 1969, "La suture", en *Cahiers du Cinéma*, Nº 211 y 212

PÉREZ LOZANO, J. Ma , 1968, *Formación cinematográfica*, Barcelona, Juan Flors

PERKINS, V.F., 1972, *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos

PIAGET, Jean, e.a., 1982*, Juego y desarrollo*, Barcelona, Grijalbo

PUELLES LÓPEZ, J., *Cultura, subcultura y contracultura*, trabajo inédito

QUIROA, M., 2015, *Globalización*, Economía.com

RAMSAY, V., 1922, *The Art of the Motion Picture*, New York, MacMillan

REST, J., 1966, "Shakespeare y la imaginación impersonal", en *Cuadernos del Sur*, año 9, Nº 5

ROIZ, J., 2002, *La teoría política de Hannah Arendt*, Barcelona, Institut de Ciències Polítiques

ROJEK, Ch., 2001, *Celebrity*, Londres, Reaktion Books

ROSENGREN, K.Er. y WINDAHL, Sw., 1977, "Mass Media Use: Causes and Effects", en *Communications*, vol. 3, Nº 3

RUIZ MANTILLA, J., *Divos de ayer, divos de hoy*, Internet

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán*, Universidad Complutense de Madrid, Internet

SANGRO COLÓN, Pedro, 2008, "El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis", en *Revista de Medicina y Cine*, Nº 4, Universidad de Salamanca

SARRIS, And. 1970, *El cine norteaméricano*, Editorial Diana

SARRIS, And., *Notes on the Auteur Theory*, Internet

SARRIS, And., *The Auteur Theory and 'The Perils of Pauline'*, Internet

SAULE, P., 2011, *La mimesis cinématographique*, Philo, Internet

SCHOPENHAUER, Ar., 1996, *Manuscritos berlineses*, Valencia, Pre-Textos

SELVA BELÉN, V. y LÓPEZ, Fr., *Revolución industrial*, Internet

SEL, S., y GASLOLI, L., *A propósito de "Reflexiones sobre una estética del cine" (1913*), Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez

SOLARES, Bl., *La teoría de la acción comunicativa de Haber-mas: tres complejos temáticos*, Internet

SPOTO, Donald, 1984, *Alfred Hitchcock, el lado oscuro de un genio*, Barcelona, Ultramar

SORIAU, Et. Y AGEL, H., 1953, *L'Universe filmiqye*, Bibliothèque d'esthétique

STANISLAVSKY, K., 1917, *An Actor Prepares*, London, Methuen

STRAUVEN, W., ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, University of Amsterdam Press

TAYLOR, R. y CHRISTIE, I., *Eisenstein Rediscovered*, New York, Routledge

TERRASSA, M., BLANCO AFONSO, J. y GARBISU BUENO, M., 2021, "El estrellato como mitología de la era digital: hiperculturalidad y 'El mal querer', de Rosalía", en *Icono 14*, vol. 19, Nº 1

TERRONE, En., 2012, "Connecting Words: Mimesis in Narrative Cinema", en CURRIE, Gr., 1995, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York, Cambridge University Press

TUDOR, And., 1975, *Cine y Comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili

TRUFFAUT, Fr. y SCOTT, H., 2020, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza

VARGAS, A.C., ed., 2017, *El método Stanislavsky, una herramienta< de trabajo*, Bogotá, Internet]

VARIOS, "Psychanalyse et cinema"*, Communications*, Nº 23

VARIOS, 1969, *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón

VARIOS, 1977-78, *Enciclopedia Ilustrada del Cine*, Barcelona, Labor

VARIOS, 1985, *Sociología de la comunicación de masa*, Barcelona, Gustavo Gili

VERNET, M., 1983, "Le regard à la caméra", en *Iris*, Nº 2

VERNET, M., 1985, "Figures de l'absence 2: la voix off", en *Iris*, Nº 5

VERNET, M., 1986, "Le personnage de film", en *Iris*, Nº 7

VILAS, P. 2019, *Un viaje por la industria del cine canario (I)*, Internet

VILLERS, S., 2019, *La politique des auteurs au service de l'adaptation: l'exemple de la séries noires et de François Truffaut*, Internet

WALTON, K.L., 1990, *Mimesis as Make-Believer*, New York, Harvard University Press, pg. 242, citado por BUCKLAND, W., 2003, "Orientation in Film Space. A Cognitive Semiotic Approach", en *Communications*, Nº 19

WOHLFEIL, M., PATTERSON, A. y GOULD, S. J., 2019, “The allure of celebrities: Unpacking their polysemic consumer appeal”, EN *European Journal of Marketing,* vol. 53, Nº 10

YANPOLSKY, M., 2005, “Mimesis in Eisenstein”, en TAYLOR, R. y CHRISTIE, I., *Eisenstein Rediscovered*, New York, Routledge

ZORZI, M., 2019, *Educación informal: concepto, características y ejemplos*, Lifeder

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx